

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Институт филологии и языковой коммуникации
Кафедра теории германских языков и межкультурной коммуникации
45.03.02 Лингвистика

УТВЕРЖДАЮ
Заведующий кафедрой ТГЯиМКК
_____ О.В. Магировская

« _____ » _____ 2022 г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА
АКТУАЛИЗАЦИЯ ФЕНОМЕНА ЛИНГВОКРЕАТИВНОСТИ
В АНГЛИЙСКОМ И НЕМЕЦКОМ ЯЗЫКАХ
(на материале романов жанра фэнтези)

Выпускник	А.А. Буянова
Научный руководитель	канд. пед. наук, доц. Е.В. Еремина
Нормоконтролер	М.В. Файзулаева

Красноярск 2022

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИЗУЧЕНИЯ ЛИНГВОКРЕАТИВНОСТИ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ И ЗАРУБЕЖ- НОЙ ЛИНГВИСТИКЕ.....	8
1.1. Подходы к пониманию и изучению феномена креативности в совре- менном научном поле.....	8
1.2. Понятие лингвокреативности в отечественной и зарубежной лингви- стике.....	16
1.3. Лингвокреативность и смежные понятия.....	22
1.3.1. Словотворчество.....	22
1.3.2. Языковая игра.....	24
1.4. Средства актуализации феномена лингвокреативности.....	29
1.4.1. Метафора как средство лингвокреативности.....	29
1.4.2. Образное сравнение как средство лингвокреативности.....	34
1.4.3. Окказионализм как средство лингвокреативности.....	38
1.4.4. Фразеологическая креативность.....	41
1.5. Изучение феномена лингвокреативности в рамках лингвокультуроло- гии.....	43
1.6. Специфика жанра фэнтези и особенности творчества современных писателей жанра фэнтези Н. Геймана, Т. Пратчетта и В. Моэrsa.....	49
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1.....	53

ГЛАВА 2. АКТУАЛИЗАЦИЯ ФЕНОМЕНА ЛИНГВОКРЕАТИВНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ ПИСАТЕЛЕЙ ЖАНРА ФЭНТЕЗИ.....	56
2.1. Актуализация феномена лингвокреативности в романе Т. Пратчетта “Mort”.....	56
2.2. Актуализация феномена лингвокреативности в романе Н. Геймана “American Gods”.....	67
2.3. Актуализация феномена лингвокреативности в романе В. Моэrsa “Der Schreckenmeister,,.....	75
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2.....	121
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	124
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	128
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ СЛОВАРЕЙ.....	137
СПИСОК ИСТОЧНИКОВ ИЛЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРИАЛА.....	139

ВВЕДЕНИЕ

В настоящее время креативность и лингвокреативность являются единственными конкурентоспособными умениями человека в мире усложнения технологий, глобализации рынков и автоматизации производств, являясь так называемым чудом человеческого разума, проявляющимся на разных уровнях языковой системы [Boden, 2004]. Творчески пользуясь имеющимися ресурсами этой системы, человек перестраивает и «ломает» устойчивые образы с помощью изобретения слов и их деконструкции с целью поиска скрытых смыслов, благодаря чему возникает феномен языковой креативности, который, являясь многоаспектным и комплексным, представляет собой множество теорий и в большей степени характеризуется субъективностью человеческого восприятия.

Актуальность данного исследования обусловлена возросшим интересом к изучению феномена лингвокреативности и приемов ее текстовой актуализации. Актуальность работы также обусловлена малым количеством работ, посвященных самому феномену лингвокреативности, а также творчеству современных писателей жанра фэнтези Великобритании и Германии Н. Геймана, Т. Пратчетта и В. Моэrsa.

Объектом исследования является феномен лингвокреативности.

Предметом исследования выступают языковые средства актуализации феномена лингвокреативности в романах Н. Геймана, Т. Пратчетта и В. Моэrsa.

Цель работы – выявление лексических средств лингвокреативности, использованных Н. Гейманом и Т. Пратчеттом в произведениях “American Gods” и “Mort”, и В. Моэрсом в произведении “Der Schrecksenmeister,, а также определение их языковой специфики.

Для достижения поставленной цели необходимы постановка и поэтапное решение следующих **задач**:

1) определить понятие креативности и изучить основные исследовательские подходы к его пониманию, определить понятие лингвокреативности и рассмотреть его связь со смежными понятиями словотворчества и языковой игры;

2) выделить основные приемы актуализации лингвокреативной деятельности и установить их специфические характеристики;

3) выделить и рассмотреть лексические средства лингвокреативности в романах “American Gods” и “Mort” современных англоязычных писателей Н. Геймана и Т. Пратчетта, а также “Der Schrecksenmeister,, современного немецкоязычного писателя Вальтера Моэrsa.

Для достижения поставленных задач в ходе исследования при анализе языковых фактов применялись следующие **методы исследования**: описательный метод и метод контекстуального анализа. Для отбора языковых единиц из произведений англоязычной литературы был применен метод сплошной выборки.

Теоретической базой исследования послужили работы отечественных и зарубежных лингвистов в области изучения феноменов креативности и лингвокреативности: Н. Д. Арутюновой, Т.А. Гридиной, О.К. Ирисхановой, И.В. Зыковой, А.В. Нагорной, О.А. Никитиной, В.Н. Телии, а также М. Боден, Т. Вила, Р. Джонса, З. Кёвечеша и др.

Материалом для исследования механизмов лингвокреативности послужили романы Н. Геймана “American Gods” (American Gods, 2001) объемом 465 страниц, “Mort” (Mort, 2009) Т. Пратчетта объемом 269 страниц и В. Моэrsa “Der Schrecksenmeister,, (Der Schrecksenmeister, 2009) объемом 473 страницы. Общее количество контекстов для анализа составляет 215 лексических средств актуализации лингвокреативности, среди которых 38 средств было выделено в рамках анализа романа “American Gods” Н. Геймана, 45 средств в рамках анализа романа “Mort” Т. Пратчетта и 132 средства в рамках анализа романа В. Моэrsa “Der Schrecksenmeister,,.

Теоретическая значимость данной работы заключается в расширении имеющихся представлений о феномене лингвокреативности и специфике ее текстовой актуализации.

Практическая значимость настоящей работы видится в возможности использования материалов, наблюдений и выводов в преподавании спецкурсов, посвященных проблеме изучения лингвокреативности, а также может послужить дополнением к уже существующим учебно-методическим материалам по данной или смежной темам.

Структура работы, определенная вышестоящими задачами, включает введение, основную часть, состоящую из двух глав, завершающихся краткими выводами, заключение, список использованной литературы и список источников иллюстративного материала.

Во введении дается обоснование актуальности исследования, формулируются его предмет и объект, задачи исследования, указываются основные методы исследования, а также определяется теоретическая и практическая значимость работы.

В первой главе исследования определяются подходы к пониманию понятий креативности и лингвокреативности в отечественной и зарубежной лингвистике, рассматривается связь данных понятий и классификация их видов, а также вопрос о сущности продуктов творческой деятельности; выделяются основные исследовательские подходы к понятию креативности, определяются понятие лингвокреативности и смежные понятия языковой игры и словотворчества, рассматриваются основные приемы актуализации лингвокреативной деятельности и выделяются их специфические характеристики.

Во второй главе исследуются лексические приемы текстовой актуализации феномена лингвокреативности в художественных текстах “American Gods”, “Mort” и “Der Schreckenmeister,,.

В заключении излагаются результаты исследования.

Апробация работы. Основные положения и результаты исследования были представлены в рамках II Международного Форума языков и культур

2021 года и Международной научно-практической конференции молодых исследователей «Язык, дискурс, (интер)культура в коммуникативном пространстве человека» 2022 года.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИЗУЧЕНИЯ ЛИНГВО-КРЕАТИВНОСТИ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ И ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИНГВИСТИКЕ

1.1. Подходы к пониманию и изучению феномена креативности в современном научном поле

В современном мире креативность становится первостепенным умением человека, так как именно это умение имеет спрос и продается точно так же, как и любой другой продукт. В связи с повышением конкуренции, ростом научно-технического прогресса, довольно часто усложняющим жизнь людей, и при этом общим ростом благосостояния, приводящим к увеличению свободного времени, заинтересованность в продукции креативных отраслей растет, заставляя задумываться о том, что есть креативность в настоящее время, ведь «кроме научного интереса к изучению креативности, данное качество привлекает внимание как важный фактор гуманистического развития человечества в целом и более того – его тотального выживания» [Салов, Тюнников, 2003: 224], становясь наиболее естественным модусом человеческого существования.

Определение понятия креативности представляет сложность, в связи с его комплексностью и многоаспектностью. Отметим, что для описания этого понятия потребовалось несколько десятилетий научных исследований, однако единого определения ни в одной из научных сфер так и не было выведено. Понятие креативности зачастую заменяется понятием творчества, что свидетельствует о смежности этих понятий, но не их тождественности. С учетом этого, рассмотрение понятия креативности следует начать с определения различий между понятием креативности и понятием творчества.

С точки зрения науки понятие творчества рассматривается во многом с позиции направленности его деятельности и зачастую связывается с результатами творческого процесса, принципиально новыми и представляющими

определенную ценность продуктами материальной или духовной культуры, полученными в итоге творческого акта. В это же время, принято принимать во внимание и процессуальную сторону творческого процесса, смещая акцент на сам процесс, а не его результат, а также связывать объект и субъект творческого акта.

Так, с одной стороны, творчеством называется деятельность человека, направленная на создание духовных и материальных ценностей, а с другой – то, что создано в результате такой деятельности [Толковый словарь Ефремовой, 2005]. В широком смысле под творчеством понимается «всякая практическая или теоретическая деятельность человека, в которой возникают новые (по крайней мере, для субъекта деятельности) результаты (знания, решения, способы действия, материальные продукты)», т.е. это деятельность, результатом которой становится «создание материальных и духовных ценностей» [Большой психологический словарь, 2002: 484].

В узком смысле, творчество является человеческой деятельностью, порождающей нечто качественно новое, никогда раньше не бывшее, и имеющее общественно-историческую ценность [Там же, 2002] или же представляется такой деятельностью человека, которая направлена на создание культурных или материальных ценностей [Малый академический словарь, 1999].

Для более полного понимания творчества, необходимо выделить критерии творчества как процесса:

- новизна продукта деятельности и самого процесса, с помощью которого этот продукт был получен;
- преодоление логического разрыва: процесс только в том случае творческий, если его результат невозможно получить в результате логического вывода или действия по алгоритму, а только за счет иррационального начала и интуиции;
- ценность (удовлетворение определенным внешним критериям);
- целесообразность (творческий процесс должен быть целенаправленным);

– длительность (проявление творческой активности на протяжении определённого времени и наличие устойчивой и сильной мотивации);

– эмоциональное переживание, предшествующее моменту нахождения решения [Смирнов, 1995].

Виды творчества, соответствующие видам практической и духовной деятельности, подразделяются на:

–производственно-техническое;

–изобретательское;

–научное;

–политическое;

–организаторское;

–философское;

–художественное;

–мифологическое;

–религиозное;

–музыкальное;

–повседневно-бытовое и т.п. [Ермолаева-Томина, 2003].

В соответствии с фактором направленности мыслительного творческого поиска виды продуктов можно подразделить на познание скрытых закономерностей, нахождение способов лучшей адаптации к среде, создание новых материальных и духовных объектов [Там же, 2003].

Основными продуктами творчества являются:

– открытия на всех уровнях, от всеобщих закономерностей существования материи до открытия проявления всеобщего в конкретном;

– изобретения, направленные на совершенствование способов адаптации к среде, как через орудия труда, так и посредством нахождения оптимальных способов организации деятельности, взаимодействий между людьми, воздействий на них;

– создание новой формы материи, начиная с материалов, типа металлов, и кончая производением искусства [Ермолаева-Томина, 2003: 59].

В рамках рассмотрения вопроса о сущности феномена креативности, понятие обычно дается с точки зрения новизны как критерия результата креативной деятельности, творческих способностей, проявляющихся в мышлении, деятельности, а также продуктах материальной и духовной культуры.

В связи с этим, креативность является способностью сделать или каким-либо иным способом осуществить нечто новое: новое решение проблемы, новый метод, новое произведение искусства [Савченко, Смагин, 2006]. Очевидная связь с творчеством проявляется в следующих определениях: креативность является творческими способностями, направленными на создание принципиально новых идей [Шишкина, 2015] или способностью творить, способностью к творческим актам, которые ведут к новому необычному видению проблемы или ситуации. Творческие способности могут проявляться в мышлении индивидов, в их трудовой деятельности, в созданных ими произведениях искусства и иных продуктах материальной и духовной культуры [Философский словарь, 2000].

Стоит, однако, отметить, что объяснение природы понятия креативности происходит как в контексте анализа лингвокреативных «продуктов», так и обнаружения скрытых характеристик творческого процесса и определения основных параметров проявления личностных способностей [Лингвистика креатива 1, 2013].

В процессе определения личностных способностей выделяются две основных тенденции:

– рассмотрение творческих способностей как «максимального уровня развития любых способностей личности», в соответствии с чем креативность, очевидно, сводится к интеллекту. В настоящее время, согласно Т.А. Гридиной [Лингвистика креатива-1, 2013], постулат об отсутствии жёсткой зависимости между интеллектом и креативностью стал практически аксиомой;

– творческая способность имеет специфическую природу и, согласно концепции Дж. Гилфорда, «локализуется в факторах дивергентного мышле-

ния» [Богоявленская, 2004: 3], а интерпретация творчества сводится к «дивергентной продуктивности», которая характеризуется как «способность мыслить в разных направлениях, что отвечает искомому явлению выхода в более широкое пространство» [Там же: 3].

В качестве основных критериев креативности как дивергентной продуктивности соответственно выделяются:

– беглость (способность порождать большое количество идей применительно к поставленной задаче), гибкость (способность порождать разнообразные идеи);

– оригинальность (способность порождать нестандартные идеи) [Там же, 2003].

Из перечисленных критериев самым показательным можно признать оригинальность как способность к самостоятельному продуцированию творческой идеи, не имеющей аналога и обладающей новизной, то есть неординарностью.

Проблеме понимания того, что есть креативность, также сопутствует и другая сложность – что считать проявлением креативности, а что – нет. Безусловно, наибольший интерес для ученых и историков представляет так называемая историческая креативность, результатом которой – подлинно инновационный и не имеющий аналогов продукт. Выделяется также психологическая креативность, которая подразумевает создание нового и значимого продукта для своего создателя. В связи с этим возникает вопрос о понимании видов креативности, среди которых выделяются К-креативность (big C creativity) и к-креативность (small c creativity). К-креативность относится, прежде всего, к созданию произведений искусства или совершению научных открытий, меняющих представления людей об окружающем их мире, а к-креативность – к ежедневным ситуациям, в которые человек попадает при решении бытовых проблем, в том числе к шуткам и игре слов. К-креативность расценивается как признак гениальности, в то время как к-креативность является компонентом психического здоровья человека [Jones, 2012].

На протяжении всего периода исследования феномена креативности с учетом количества возможных трактовок и широкого диапазона точек зрения сложилось несколько исследовательских подходов к пониманию этого понятия, которые включают следующие подходы [Мороз, 2016]:

Мистический подход, авторами которого считаются А. Ротенберг и К. Хаусман [Rothenberg, Hausman, 1976], заключается в понимании креативности как нечто труднообъяснимого за счет сочетания в себе работы сознательного и бессознательного, и приводящего к труднопрогнозируемым результатам, что и затрудняет проведение эмпирических исследований. В своих работах авторы прослеживают возникновение креативности, начиная с Платона, Аристотеля, Канта и Фрейда. Аристотель рассматривал креативность как часть естественных законов, исключая элемент случайности. Платон выделил вдохновение как способ развития креативности в процессе определения факторов креативного поведения. Э. Кант указал на зависимость креативности от «спонтанной деятельности через сознательный разум» [Мороз, 2016: 35], подчеркивая разницу между созданием и имитацией. З. Фрейд впервые указал на динамику креативности в человеческом разуме, заключающуюся в креативных попытках [Мороз, 2016].

Психоаналитический подход З. Фрейда и К. Юнга гласит, что именно бессознательные психические процессы являются источником креативности, а все идеи являются частью бессознательного, поэтому креативность не зависит от воли и сознания человека.

Психодинамический подход, автором которого считается Р. Вайсберг, подвергся критике в связи с изучением исключительно успешных примеров, таких как Леонардо да Винчи. Суть подхода видится в особой роли бессознательного как основного источника творческих идей, зачастую спрятанных художественных средствах, своего рода результат согласования и борьбы интрапсихических сил.

Начиная с *психометрического* подхода, авторами которого являются Д. Гилфорд и Э. Торренс, феномен креативности начал приобретать значимость для навыка решения задач и творческой активности, чей уровень, к тому же, возможно оценить. Д. Гилфорд, создав теорию структуры интеллекта, открыл существование различных «категорий мысли» при достижении креативного поведения, вследствие чего было предложено дифференцировать способности к дивергентному и конвергентному мышлению, где дивергентность считается синонимом креативности [Мороз, 2016]. Впоследствии на основе фактора дивергентности мышления Э. Торренсом были созданы соответствующие тесты для измерения креативного потенциала личности, где креативный процесс делится на фазы, каждая из которых приводит человека в определенное психическое состояние, а конечной фазой становится концентрация. Э. Торренс также приравнивает креативность к творческому мышлению, полагая, что креативное мышление необходимо при решении проблем.

В рамках когнитивного подхода Д. Гилфорда и Г. Уоллеса, креативность рассматривается как элемент мыслительного процесса. При этом креативный процесс проходит в несколько стадий: подготовка, т.е. оценка проблемы, инкубация – сознательная и бессознательная умственная движущая сила, озарение, включающее осмысление новой идеи и проверка или оценка идеи [Мороз, 2016].

Следуя принципам когнитивного подхода, С. Медник предлагает *ассоциативный* подход, заключающийся в том, что в основе креативного мышления лежат ассоциации, т.е. креативное мышление образуется в результате новых комбинаций ассоциаций между идеями, и чем более отдаленными являются идеи, между которыми возникают ассоциации, тем более креативным считается мышление [Медник; цит. по: Мороз, 2016].

В социально-личностном подходе Ф. Бэрронома креативность определяется как способность приносить нечто новое в опыт, а А. Маслоу, Т. Любартом и исследовательницей Т. Амабайл исследуются влияние личностных ха-

рактик человека, мотивации и социального климата на креативный процесс. Именно вклад в изучение креативности Т. Амабайл, создавшей трехкомпонентную модель, объединяющую приводящие к креативности внешние и внутренние факторы, считается новаторским. К ним относятся внутренняя мотивация, т.е. стремление решить проблему или создать что-то новое, опыт в области исследования, а именно знания технического, процессуального и когнитивного аспектов, навыки креативного мышления, определенные креативные процессы, как вдохновение и воображение, и среда, которая может как стимулировать, так и препятствовать развитию креативности [Мороз, 2016].

Многоаспектность и сложность феномена креативности был впервые представлен в рамках *интегративного подхода* учеными М. Чиксентмихайи, Г. Гарднером, М. Мамфордом и Р. Стернбергом. Суть данного подхода состоит в изучении креативности в его многоаспектности, т.е. феномена, состоящего из личностного, социального и когнитивного аспектов. Также подчеркивается исключительная важность наличия стимулирующей креативной среды. Благоприятной среда считается при трех условиях, выделенных американским психологом К. Роджерсом [Мороз, 2016]:

- открытость опыту, т.е. среда должна мотивировать, разрушать барьеры и традиционные ограничения;
- внутренний локус оценки: креативная среда позволяет личности оценить свою собственную новую идею или продукт без внешней критики;
- способность играть с элементами и понятиями, подразумевающая толерантное отношение к способности «играть» и отсутствие жестких правил, способствующее возможности исследовать проблему в игровой форме.

Из определений становится ясно, что креативность – это, прежде всего, способность к созиданию, творению принципиально нового. Оно проявляется как в мышлении, так и в труде человека, т.е. в созданных им продуктах, внутреннем ресурсе, который выражается в нестандартности мышления и поведения, т.е. образовании «субъектно-личностной новизны и значимости» [Горбунова, 2006: 7]. Творчество – это более общее понятие, «отражающее процессы

взаимодействия новизны, порождаемой субъектом деятельности, с существующим социокультурным контекстом» [Дубина, 2018: 23], деятельность, в результате которой появляется новое, исторически, общественно и культурно важное, а также сам результат вышеупомянутой деятельности. Однако необходимо отметить, что на данный момент понятие «креативность», употребляемое ранее в англоязычных источниках, используется также в русскоязычных устных и письменных источниках, и в настоящий момент оба термина зачастую являются взаимозаменяемыми.

Таким образом, не до конца разграничивая, что есть креативность, а что – лишь свойства личности, способствующие проявлению креативности, авторы различных подходов выделяют четыре аспекта: креативный процесс (как способность), креативный продукт, креативную личность и креативную среду. В связи с этим, необходимо рассматривать понятие креативности с точки зрения этих четырех аспектов, а именно когнитивного, личного и социального, т.е. как процесс и комплекс интеллектуальных и личностных особенностей индивида. Попытки объяснить феномен креативности в рамках только когнитивного или только личностного подходов не могут расцениваться как состоятельные, так как означают определенную узость в понимании этого явления и разорванность в его изучении.

1.2. Понятие лингвокреативности

Лингвокреативность, проявляющаяся на разных уровнях языковой системы, представляет интерес для многих отечественных и зарубежных ученых и исследователей. Лингвистика, однако, всё ещё не обладает достаточной теоретико-методологической базой касательно критериев и уровней сформированности лингвистической креативности, но благодаря уже проведенным исследованиям и изданным научным работам по данному вопросу, можно рассматривать лингвокреативность с позиций концепций, ставших основами для изучения данного феномена, а также изучить вопрос соотношения понятий

творчества и креативности. В соответствии с этим, становится ясно, что на современном этапе развития лингвистики понятия «языковое творчество» и «языковая креативность» во многом совпадают за исключением того, что в понятии «языковая креативность» присутствует «не только смысл процессуальности, но и смысл, связанный с нереализованным потенциалом языковой системы, с обновлением имеющегося арсенала языковых единиц» [Фатеева, 2016: 16].

Креативность и лингвокреативность на протяжении долгого времени являлись объектами изучения философских и психологических исследований. В последние годы большее внимание в исследованиях уделяется аспекту реализации творческих возможностей в использовании языковых средств. В процессе языковой деятельности творческие свойства представляются как особенность коммуникации между людьми, выражаясь в выборе определенных стилистических фигур, использовании нестандартных лингвистических приемов или, по-другому, игнорировании «стереотипных способов мышления» и «создании нетривиальных языковых моделей» [Amabile; цит. по: Олянич, 2016].

В широком понимании лингвокреативность является качеством, способностью, связанной с понятием дивергентного или творческого мышления. Уже упомянутый ранее выдающийся психолог Дж. Гилфорд определяет лингвистическую креативность как дивергентное языковое мышление [Гилфорд, 1965], т.е. как способность порождать большое количество разнообразных и адекватных реакций на ситуацию, выделяя четыре основных параметра креативности [Дружинин, 1999]:

- оригинальность – способность продуцировать оригинальные ассоциации и ответы;
- семантическую гибкость – способность выявить основное свойство объекта и использовать его по-новому;
- образную адаптивную гибкость – способность видоизменить стимул с целью выявить в нем новые свойства и возможности для использования;

– семантическую спонтанную гибкость – способность генерировать разнообразные идеи в нерегламентированной ситуации.

В связи с этим, Т.А. Гридиной выделяется новая форма мышления – лингвокреативность. Лингвокреативное мышление представляет собой тип словесного мышления, при котором, «используя различные ассоциативные связи, человек довольствуется уже имеющимися звуковыми комплексами, реализуя тем самым ассоциативный потенциал языкового знака в области связи между формой и содержанием» [Гридина, 1996: 10]. Т. А. Гридина выделяет следующие особенности лингвокреативного мышления:

– оперирование единицами языка по законам ассоциативных сближений, способность создавать новое на базе имеющихся элементов языка и внеязыкового опыта;

– реализация потенциала языка в области конструирования и варьирования языковых форм и значений с учетом законов аналогии и свойства асимметрии языкового знака (неизоморфности формы и содержания);

– тенденция к нарушению языкового стандарта в коллективной и индивидуальной речевой деятельности, что означает, что лингвокреативным мышлением должен обладать не только творец языковой игры, но и слушатель [Гридина, 1996:17].

Лингвокреативное мышление выделяется как особый вид мышления, отражающее, с одной стороны, окружающую действительность личности, с другой, тесным образом связывающееся с имеющимися языковыми ресурсами. В случае необходимости обозначения новых понятий или возникающих между ними различных отношений, имеет место творение нового на разных уровнях: создание фонем, поиск неиспользованных комбинаций слов и их элементов, а также модификация и переосмысление языковых знаков [Шамов, 2014].

В рамках концепции Н. Хомского лингвокреативное мышление является главной специфической чертой личности, отражая ее внутренний и внешний миры, а также языковой и культурный контексты. Лингвокреативность представляет собой врожденную способность к обработке лингвистического

опыта, т.е. такую языковую способность, заключающуюся в повседневном творческом процессе порождения языковых форм, создаваемых или интерпретируемых говорящими впервые [Никитина, 2015]. Н. Хомский рассматривает главную цель лингвокреативности как образование новых единиц, а выражение лингвокреативной идеи рассматривается либо через использование уже готовых единиц, либо через создание новых, имеющее свои подвиды.

В узком понимании лингвокреативность представляет собой «систему знаний о языке или способность использовать полученные знания о языке для трансформации уже существующих языковых средств или создания новых слов и выражений с целью расширения их семантики, привлечения внимания, достижения определенного эффекта» [Базилевич, 2015: 21], а основной формой лингвокреативности, наряду с не менее важными ее появлениями или механизмами, выражающейся в преднамеренном нарушении языковых и речевых норм ради выполнения определенной функции является языковая игра.

А.В. Галкина определяет лингвистическую креативность как «...способность личности к использованию оригинальных, нестандартных лингвистических приемов и средств выражения мысли» [Галкина, 2011: 163].

О.К. Ирисханова также рассматривает лингвокреативность не только как «создание нового продукта – текста или слова, которых никогда не было», но и «нетривиальный выбор одного из уже имеющихся и известных говорящему средств конструирования образа объекта» [Ирисханова, 2009: 161]. О.К. Ирисхановой выделяются несколько зон лингвокреативности, взаимосвязанных друг с другом. Первая зона подразумевает, что стимулом для творческих преобразований являются изменения в мире и социуме, определяющие потребность в обозначении нового объекта или события, а также способствующие появлению слов-неологизмов. Вторая зона лингвокреативности предполагает, что стимулом для творческих преобразований служат меняющиеся ментальные состояния индивида и общества, способствующие появлению языковых нововведений. Существует и третья зона, предполагающая, что сам знак стимулирует появление языкового творчества [Ирисханова, 2009].

В зависимости от выделяемых основных свойств, лингвокреативность может рассматриваться как умение действовать в «невозможном», фантастическом контексте, как предрасположенность к использованию символических, ассоциативных средств при выражении своих мыслей [Холодная, 2002], и основным свойством которого является метафоричность. Е. Е. Щербакова и Е. В. Левичева полагают, что лингвистическая креативность реализуется через коммуникативные стратегии на трех уровнях языковой личности [Щербакова, Левичева, 2012]:

- первый, вербально-семантический уровень, на котором лингвокреативность является способностью использовать языковые средства для коммуникации;

- второй, тезаурусный уровень, на котором лингвистическая креативность проявляется в выборе различных стилистических приемов, афоризмов, пословиц в соответствии мироощущением личности;

- третий, мотивационный уровень, на котором демонстрируется прагматическая функция лингвокреативности, выражающаяся в способности говорящего намеренно видоизменять языковое высказывание в соответствии с коммуникативной задачей.

В рамках лингвокреативной деятельности центральной функциональной единицей является понятие лингвокреатемы, являющееся видовым по отношению к термину «креатема» и обозначающее «языковую или речевую единицу, рождающуюся в результате творческой речевой деятельности и имеющую эстетическую и / или прагматическую значимость» [Рыльщикова, 2016: 128]. Под лингвокреатемой может рассматриваться слово, словосочетание, предложение или фрагмент текста.

Можно выделить несколько продуктов лингвокреативной деятельности, таких как:

- непосредственное изобретение новых слов;

– блендинг, единицей которого является бленд, появляющийся вследствие соединения частей слов для получения нового слова с ранее не существовавшим значением;

– деконструкция существующих слов, с целью выявить в них некие скрытые, еще неизвестные смыслы;

– создание авторских эвфемизмов;

– создание новых метафор по уже существующим образцам или схожим структурам;

– языковая игра слов, для которой необходимо знание традиций, позволяющее искусно их нарушать [Нагорная, 2018];

– грамматическая креативность, средствами которой являются грамматические инновации или новообразования, включающие грамматические окказионализмы, метафору, контрасты и вариативность, и в рамках которой грамматика является «не только областью обязательного, предписанного жесткими правилами, принудительного; это еще и сфера, предполагающая закономерное варьирование, которое определяется как особенностями общекатегориальной семантики, так и стилистической (жанровой) природой текста в целом» [Курочкина, 1999: 3];

– транспозиция, т.е. использование одной языковой формы в функции другой [Теньер, 1988], включает *грамматическую транспозицию* или *метафору*, представляющую собой «перенос грамматической формы с одного вида отношений на другой с целью создания образности» [Шендельс, 1972: 51], *морфологическую транспозицию* или *конверсию* [Смирницкий, 1998], в рамках которой образуется слово новой части речи, и *синтаксическую* или *функциональную транспозицию*, выражающуюся в использовании слов, которые принадлежат одной части речи в синтаксической функции, характерной для другой части речи [Справочник по русскому языку. Словарь лингвистических терминов, 2003].

Таким образом, понятие лингвокреативность может рассматриваться в узком и широком смыслах, представляя собой, с одной стороны, способность

к дивергентному языковому мышлению, выражающаяся в новом лингвокреативном мышлении, и, соответственно, порождению разнообразных реакций на определенную ситуацию, и, с другой стороны, способность использовать языковые знания для преобразования или создания новых языковых средств посредством лексических, грамматических и синтаксических единиц – лингвокреативом.

1.3 Лингвокреативность и смежные понятия

1.3.1 Словотворчество

Процесс словотворчества представляет собой уникальное явление языковой личности. Л.В. Щерба утверждал, что язык как данность для каждого носителя языка и языкового коллектива в целом, «имеет богатые средства для выражения любого дерзания мысли, любых ее нюансов, вплоть до самых тонких – только надо уметь найти эти средства. Они не даны в готовом виде: готовы только шаблоны» [Щерба; цит. по: Никитина, 2015: 48].

В процессе словотворчества языковая личность становится преобразователем языка, создавая на базе уже имеющихся языковых ресурсов новое слово или словоупотребление.

Как правило, рассматриваются два вида словотворчества: индивидуальное и коллаборативное. Индивидуальное словотворчество – это создание новой единицы языка, осуществляемое отдельной языковой личностью, т.е. процесс порождения новых слов и сочетаний, обусловленный конкретной коммуникативным заданием. Е.С. Кубрякова отмечает, что «поиск слова» только тогда носит творческий характер, когда является не столько выбором единицы из числа существующих, сколько, в целях оптимального решения задачи, творческим актом создания новой единицы номинации [Кубрякова, 1984]. Индивидуальные словотворческие новообразования, как правило, не становятся общезыковыми фактами, являясь действенными речевыми средствами и функ-

ционируя при определенной речевой установке того или иного автора [Евстигнеева, Назарцева, 2014]: например, эгологизмы «подробничать» и «стушеваться» Ф.М. Достоевского и «оравнодушить», «напоэтиться» А.П. Чехова. К индивидуальным словотворческим инновациям относятся окказионализмы или индивидуальные речевые неологизмы, т.е. лексические единицы, не соответствующие общепринятому словоупотреблению, носящие индивидуальный характер, обусловленные специфическим контекстом [Словарь-справочник лингвистических терминов, 1976].

Коллаборативное словотворчество подразумевает совместное создание новых единиц группой лиц в рамках филологических словотворческих проектов, которые реализуются в контексте определенных социального заказа и целей языковой политики, а также в зависимости от языковой рефлексии социума в определенный исторический период [Токарев, Архангельская, Киреева, Никитина, 2014]. Примером коллаборативного словотворчества является создание филологического общества «Verein Deutsche Sprache», чей проект «Anglizismenindex» создан с целью сдерживания англоамериканского влияния с целью сохранения самобытности немецкого языка за счет создания слов-субститутов и внешней и внутренней адаптации заимствованных слов к системе немецкого языка [Никитина, 2015].

Т.А. Гридиной выделяются две основные тенденции словотворчества, заключающиеся в сознательном уходе от стереотипов обыденного сознания и шаблонов здравого смысла, в рамках не менее часто изучаемого детского словотворчества [Гридина, 1996]:

– словотворчество, направленное на реальный мир и связанное с когнитивным развитием ребенка, прежде всего выражается в создании инноваций, либо компенсирующих отсутствие подходящего слова в лексиконе ребенка, либо отражающих ракурс видения объекта, актуальный для детского сознания;

– словотворчество, направленное на язык, является предпосылкой осознанной языковой игры, когда манипулирование языковой формой и значением приобретает явно условный, непрагматический характер, что приводит к

креативному речевому ходу, обнаруживающему ее «новое», неожиданное видение.

Таким образом, словотворчество может рассматриваться как проявление лингвокреативности, означая преобразование уже имеющихся языковых ресурсов и выражаясь в языковом творчестве как отдельной личности, создающей словотворческие единицы в рамках коммуникативной задачи, так и группы людей, объединенный языковой идеей в конкретный исторический период; оно может быть направлено как на реальный мир, в рамках чего словотворческие инновации порождаются с целью поиска подходящего слова или актуального видения объекта, так и на сам язык, выражаясь в языковой игре.

1.3.2. Языковая игра

Й. Хёйзинга полагает, что вся человеческая культура возникла из игры: «Дух, формирующий язык, всякий раз перепрыгивает играючи с уровня материального на уровень мысли. За каждым выражением абстрактного понятия прячется образ, метафора, а в каждой метафоре скрыта игра слов. Так человечество все снова и снова творит свое выражение бытия, рядом с миром природы – свой второй, измышленный мир» [Хёйзинга, 1997:17].

Повышенный интерес к языковой игре обусловлен не только современной языковой ситуацией, но и тенденциями развития лингвистики конца XX – начала XXI века. В качестве таких тенденций можно отметить:

– интерес к исследованию полей «нормы» и «антинормы» в языке: аномалия становится предметом изучения, имеющим некоторую закономерность. Факты языка, считавшиеся ранее не достойными внимания и рассмотрения, в частности, речевая патология, становятся предметом пристального внимания, рассматриваясь, в том числе, как преднамеренное нарушение языкового канона;

– развитие антропоцентрической парадигмы лингвистических исследований, ставившей во главу угла человеческое «измерение» в языке и речи.

Наиболее показательными являются факты языковой игры как свидетельства творчества индивидов, подтверждение того, что язык есть не застывший продукт, а постоянно обновляется и развивается в речевой деятельности;

– полипарадигмальность современной лингвистики, требующая изучения феномена, с одной стороны, в строго определенном ракурсе, а с другой стороны, в контексте интеграции разных подходов при объяснении языковых фактов [Гридина, 2008].

Языковая игра является одной из форм лингвокреативного мышления. Термин «языковая игра» рассматривается многими авторами, имея в современной науке широкое и узкое понимание: философское толкование термина, данное Л. Витгенштейном, и узкое (лингвистическое), в рамках которого языковая игра представляет собой деятельность, заключающуюся в нарушении языковых норм.

Понятие «языковая игра» введено австрийским философом Людвигом Витгенштейном, который считает языковую игру формой самой жизни, где любая речевая деятельность – это языковая игра: «...целое: язык и действия, с которыми он переплетён» [Витгенштейн, 1994: 86]. В понимании Л. Витгенштейна языковые игры отражают язык в его динамике, а вся жизнь человека есть ничто иное как совокупность языковых игр [Там же, 1994: 86].

В рамках узкого толкования понятия языковой игры, определение термина строится на отклонении от языковой нормы, «от стереотипов при осознании незыблемости этих стереотипов» [Горелов, Седов, 1997: 138]. В связи с этим можно полагать, что человек, зная о существовании определенных стандартов, канонов, идет на их нарушение, из-за чего игра становится протестом против обыденности, в то же время, становясь психологической разрядкой, позволяющей от нее отрешиться. В связи с этим возникает вопрос о рассмотрении языковых аномалий как результата лингвокреативной деятельности говорящего или пишущего, опирающегося на динамический потенциал языковой системы [Козлова, 2012].

Полагая, что понятие «языковая игра» состоит, прежде всего, в отклонении от языковой нормы, необходимо в этой связи отметить, что именно человек, обладающий лингвокреативным мышлением, способен совершить творческое отступление от стандартов. Языковая игра представляет собой языковой эксперимент, т.е. сознательную неправильность, заключающуюся в неканоническом использовании языковых средств, создатель которых зачастую «апеллирует к интеллектуальному опыту и способностям слушающего» [Гридина, 1996: 37].

Т.А. Гридина полагает, что «при осознанном нарушении языкового канона мы имеем дело с языковой игрой как особой формой лингвокреативного мышления, имеющего ассоциативную природу» [Гридина, 2002: 26], целью которой является использование лингвистических приемов, подчеркивающих парадоксальную разницу между планом выражения и планом содержания, для новой ассоциативной обработки языкового знания. Единицей языковой игры является игрема – слово, словосочетание или предложение, являющееся объектом и результатом игры.

В своей работе, посвященной языковым аномалиям, Л.А. Козлова полагает, что рассматриваясь как отступление от нормы на разных языковых уровнях, приносящее новые смыслы, повышающее информативную насыщенность содержания и экспрессивность языковой формы, языковые аномалии часто становятся стилистическим приемом, являющимся результатом реализации лингвокреативной деятельности и, в связи с этим, пересекающимся с понятием языковой игры. Однако данные понятия различаются своими механизмами и функциями. В случае языковой аномалии отступление от нормы обязательно, в то время как в рамках языковой игры нарушение нормы является лишь одним из способов наряду с определенными особенностями языка как полисемия и паронимия, обыгрывание значения многозначного слова. Языковая игра носит преднамеренный характер даже в случае непреднамеренного

игрового эффекта, который в любом случае воспринимается на базе креативных способностей адресата, в то время как языковая аномалия часто видится в недостаточной языковой компетенции [Козлова, 2012].

Исследователь В.И. Шаховский, однако, выделяет в качестве основы языковой игры не столько «злокачественное нарушение языковых и речевых норм» [Шаховский, 2008: 367], но возникающее в определенном эмотивном дискурсе оригинальное и нестандартное варьирование – языковой эксперимент, призванный в стилистических целях разрушить существующие стереотипы и, с другой стороны, позволить узнать о языковом знаке что-то новое, указывая на те возможности, которые заложены в языке и могут быть использованы его носителями.

При определении понятия «языковая игра», А.П. Сковородников отмечает, что необходимо проводить четкое разграничение между терминами «языковая игра», «игра слов» и «каламбур». Языковая игра – это неканоническое и нестандартное, т.е. отклоняющееся от языковой и стилистической норм использование языковых единиц для создания остроумных и комических высказываний. Игра слов – разновидность языковой игры, остроумный эффект которой достигается неканоническим использованием слов и фразеологизмов через трансформацию их семантики и состава. Каламбур – разновидность игры слов, в которой эффект остроты, в основном комической, достигается неканоническим использованием «полисемантов, омонимов, паронимов, псевдосинонимов и псевдоантонимов» [Культура русской речи, 2003: 796, 802].

Обладая глубоким эстетическим воздействием, на современном этапе языковая игра обладает несколькими функциями, не ограничивающимися сферой проявления комического эффекта речи, среди которых выделяют экспрессивную, способом реализации которой может выступать языковая эксцентрика, средства «смягчения» речи для более точной передачи мысли, для образной и выразительной передачи сообщения, манипулятивную, выявляемую в рекламных текстах и, как следует из самого термина, игровую, которую многие исследователи считают основной [Crystal, 1998]. Д. Кристал отмечает, что

люди играют с языком, в чем, по его мнению, видится причина расширения и нарушения нормы в рамках языковой игры, ради удовольствия, вызываемого не только получаемым комическим эффектом, но и самими процессами языковой игры [Там же, 1998].

Е.А. Земская и М.В. Китайгородская также выделяют поэтическую функцию, характерной чертой которой является устремлённость языковой личности в процессе игры на сообщение как таковое, а игровая функция языка является одним из видов поэтической функции. Языковая игра также может «служить для имитации человека, чьи слова передаёт говорящий или для наглядного изображения ситуации говорения» [Земская, Китайгородская, 1983:175].

Переходя к основным приемам языковой игры, стоит отметить, что все приемы могут условно принадлежать каждому уровню системы языка, и в соответствии с этим, выделяются следующие приемы:

– фоносемантические приемы языковой игры, так называемые фоносеманты [Гридина, 1996], включающие звукоподражание и звукосимволизм, повтор-отзвучие, паронимическую замену, анаграмму и гендиадис;

– орфографические приемы языковой игры, т.е. приемы сознательного искажения орфографического облика того или иного слова с целью достижения комического или иного прагматического эффекта, но только в случае создания семантического сдвига в значении слова, сужения или наоборот расширения значения, добавляя новые коннотации и вызывая новые ассоциации;

– словообразовательные и морфологические приемы языковой игры, к которым относят словосложение, инициальную аббревиацию, контаминацию, т.е. смешение частей двух слов, в результате которого возникает новое, окказиональное слово, сращение, занимающее пограничное положение между морфологическими и синтаксическими приемами, деструктуризация или сегментация слова и суффиксация;

– языковая игра с использованием синтаксических структур, словосочетаний и предложений. Языковая игра с синтаксическими категориями заключается в образовании грамматического каламбура с помощью перераспределения семантики слов и возникновения новых ассоциаций: например, деструктуризация слова до словосочетания и разбиение слова на части или приращение каждой части с образованием цельного словосочетания [Моради, 2018].

Таким образом, языковая игра может рассматриваться в узком и широком понимании, являясь с философской точки зрения необходимостью жизни и самой жизнью, а с лингвистической точки зрения – намеренным отклонением от языковой нормы, цель которой не обусловлена лишь созданием комического эффекта. Соотносясь во многом с понятием языковой аномалии, выделяются очевидные отличия между языковой аномалией и языковой игрой, прежде всего в механизмах и функциях, а также в многочисленных игровых приемах, обнаруживающихся на разных уровнях языковой системы.

1.4. Средства актуализации феномена лингвокреативности

1.4.1. Метафора как средство лингвокреативности

Так как все механизмы лингвокреативности, по мнению большинства исследователей, имеют ассоциативную природу, центральное место в структуре лингвокреативной деятельности занимает метафора.

Выделяется несколько подходов к определению понятия метафоры. Античное классическое определение было выведено в рамках изучения риторики Аристотелем, рассматривавшим метафору как фигуру речи, что стало основой для понимания тропов, которое возникает в 20 веке. Метафора Аристотеля – это «перенесение слова с изменением значения из рода в вид, из вида в род, или из вида в вид, или по аналогии» [Аристотель, 2017: 59]. На протяжении всей античности метафора была, скорее, сжатым сравнением, «нечто вроде удачной уловки, основанной на гибкости слов, как нечто уместное лишь в некоторых случаях...к метафоре относились как к украшению и безделушке, как

к некоторому дополнительному механизму языка, но не как к его основной форме» [Ричардс, 1990:1], однако уже были заметны зачины основ изучения метафоры как разноаспектного языкового явления в рамках его изучения античными философами. Квинтилиан рассматривал метафору как орудие, дарованное природой для того, чтобы каждый предмет имел наименование, а Цицерон трактовал метафору как способ формирования недостающих языку значений – перенос по сходству производится «ввиду отсутствия в языке соответствующего понятию слова» [Скляревская, 1993: 6].

В 20 веке начинает формироваться идея метафоры как неотъемлемого элемента речи, выполняющего коммуникативную и когнитивную функции, но все еще получала развитие идея мифологичности как причины метафоричности языка, в основе которой лежали случайные свойства предметов и явлений [Нугуманова, 2008]. А.А. Потебня полагает, что как миф является метафорой, так и язык полностью метафоричен в рамках его «мифологической стадии» [Потебня, 1976: 536]. Само употребление метафор является наиболее эффективным способом сотворения мифов [Жоль, 1984]. А.А. Потебней были также заложены основы изучения метафоры как феномена, лишенного своего чисто языкового статуса, и применяющегося для характеристики мыслительных процессов, а именно через переход мозга к более высокой стадии развития – переход к более сложной ассоциативной форме мышления, в рамках которой ассоциация строится на сравнении [Нугуманова, 2008], а сама метафора строится на основе более примитивного сходства формы, цвета, вкуса и функции, что впоследствии, в связи с изменением восприятия объектов окружающей действительности, сменяется более сложными видами ассоциаций.

В 60-70 гг. 20 века понятие метафоры становится многоаспектным и рассматривается в рамках различных направлений. С позиции семасиологического направления особое внимание уделяется структуре языковой метафоры, семантическим процессам, которые формируют ее значение, механизмы ее образования и т.п. Ономасиологическое направление рассматривает метафору с

точки зрения того, как соотносятся языковые единицы с внеязыковыми объектами. В рамках гносеологического направления метафора изучается как средство репрезентации действительности и, соответственно, ее познавательная функция. Логическое направление изучает метафору в рамках теории референции, где основным свойством метафоры является совмещение двух понятий. Предметом изучения метафоры является «несоответствие между семантическими связями языковой метафоры и очевидными логическими связями, существующими между предметами и явлениями действительности» [Мещерякова, 2008: 1]. В рамках лингвистического направления внимание уделяется классификации разноуровневых языковых свойств метафоры, а лингвистико-литературоведческое направление занимается описанием лингвистических свойств художественной метафоры [Склярская, 1993].

В русле лингвистического направления особую роль играет сравнительная концепция метафоры Макса Блэка, в которой определение понятия метафоры перекликается с определением Аристотеля, построенным на основании аналогии, т.е. представлении о метафоре как о скрытом сравнении, связанном с сопоставлением двух и более объектов. В качестве причин метафорического словоупотребления выделяются отсутствие прямого эквивалента метафорического значения и использование метафорической конструкции со стилистическими целями. Сам метафорический перенос представляет собой сочетание уникального семантического значения и стилистического потенциала [Блэк, 1990].

Н.Д. Арутюнова определяет метафору как «троп или механизм речи, состоящий в употреблении слова, обозначающего некоторый класс предметов, явлений и т. п., для характеристики или наименования объекта, входящего в другой класс, либо наименования другого класса объектов, аналогичного данному в каком-либо отношении. В расширительном смысле термин «метафора» применяется к любым видам употребления слов в непрямом значении» [Арутюнова, 1998а: 298].

Согласно Н.Д. Арутюновой, можно выделить следующие типы метафоры:

- номинативная метафора, т.е. замена одного значения другим;
- образная метафора, служащая развитию фигуральных значений и синонимических средств языка;
- когнитивная метафора, возникающая в результате сдвига сочетаемости предикативных слов и создающая полисемию;
- генерализующая метафора, «стирающая в лексическом значении слова границы между логическими порядками, и стимулирующая возникновение логической полисемии» [Арутюнова, 1998б: 366].

Наиболее широкие известность и признание получила когнитивная или концептуальная метафора, рассматриваемая как мыслительный механизм структурирования познавательного опыта и исследуемая в рамках когнитивной теории, предложенной Дж. Лакоффом и М. Джонсоном.

Основой концептуальной метафоры является языковая нестандартность, т.е. построение оригинальной метафорической проекции благодаря нетривиальному видению предмета и ситуации, по-другому – проецирование опыта на неосвоенные фрагменты реальности [Джонсон, 1990].

Дж. Лакофф и М. Джонсон разделяют концептуальные метафоры на три типа: структурные, онтологические и ориентационные.

Структурные метафоры становятся способом концептуализации абстрактного с помощью известных и конкретных элементов человеческого опыта, благодаря чему человек способен упорядочивать и конкретизировать абстрактные области знания. Например, использование грамматических категорий при осмыслении различных грамматических отношений между структурными элементами языка

Ориентационные метафоры являются культурно обусловленным способом структуризации в соответствии с основными линейными ориентациями

человека в пространстве: «верх - низ», где ощущение счастья сравнимо нахождением вверху, в то время как низ сравнивается с ощущением придавленности к земле или падением.

Онтологические метафоры основываются на проецировании свойств предметов окружающей действительности на абстрактные явления. Например, предметное свойство хрупкости, перенесенного на человека ранимого и чуткого [Егорова, Калашникова, 2016].

Одним из перспективных направлений современной метафорологии является исследование феномена метафорической креативности, в рамках которой творчески проецируются компоненты нашего опыта на неосвоенные ранее фрагменты реальности с помощью способов, основанных на нестандартном видении предмета или ситуации, или представления метафорической проекции в новом свете [Нагорная, 2018]. Соответственно, непосредственным проявлением метафорической креативности будет считаться как комбинирование идей и концептов, никогда не комбинировавшихся раньше, так и представление уже знакомой метафоры в речи непривычным оборотом или словом.

Согласно З. Кёвечешу, формой метафорической креативности, формирующейся под влиянием контекста, является контекстуально обусловленная креативность, а форма, появляющаяся в результате метафоры – контекстуально обусловленная метафора.

З. Кёвечешем выделяется пять контекстуальных факторов, способствующих возникновению метафор: физическое и социальное окружение, знания об объектах как компонентах дискурса, культурный и языковой контекст. [Кёвечеш, 2015].

Так как креативность напрямую связана с самоактуализацией личности и стремлением реализовать себя, социальный контекст, в котором находится человек, предполагает ориентированность на определенную социальную среду через выбор соответствующих языковых средств, что свидетельствует о корреляции метафор с социальным статусом.

Не менее важным проявлением метафорической креативности является создание развернутых и смешанных метафор. В случае с первым видом метафорической проекции, берется хорошо знакомая метафора и «приправляется» деталями, меняющими понимание образа, в то время как смешанная метафора представляет собой «контекстуальное объединение логически несовместимых понятий» [Ахманова, 1969: 224], к которому зачастую относят несколько разновидностей непривычного использования метафор:

– сложная метафора, включающая несколько фразеологических оборотов с различной образностью;

– намеренно деформированные фразеологические обороты, обычно рассматриваемые как стилистический прием переразложения;

– метафора-бленд, часть которой заменяется на другой фрагмент, также заимствованный из метафорического выражения: “Senator McCain suggests that somehow, you know, *I’m green behind the ears* [Obama, 2008] – смешение двух идиом *be green about the gills* и *be wet behind the ears*, обозначающих идеи нездоровья и неопытности [Голубкова, 2019].

Являясь одним из важнейших понятий в рамках лингвокреативной деятельности, определение метафоры все еще составляет сложность в связи с многоаспектностью понятия. Исследователи рассматривают понятие в нескольких аспектах, предлагая все новые классификации, среди которых когнитивная теория считается одной из наиболее значимых, рассматривая концептуальную метафору и ее подвиды в русле метафорической креативности.

1.4.2. Образное сравнение как средство лингвокреативности

Образное сравнение является одним из наиболее эффективных и «демократичных» [Veale, 2012] средств описания действительности, встречающимся, к тому же, повсеместно. Демократичным оно названо в связи с предоставлением неисчерпаемых возможностей для словесного творчества, исполь-

зуюсь в любом регистре речи и жанре текста. В современной лингвистике, однако, большее внимание сосредоточено на метафоре, о которой уже говорилось выше, а сравнение рассматривается зачастую как ее подвид.

Говоря о концептуальной специфике сравнения, становится очевидным, что в метафоре наблюдается бленд двух доменов, а в сравнении эти домены представлены как отдельные части, обладающие самостоятельностью [Croft, Cruse, 2005]. Д. Гентнер и Б. Боудл полагают, что в основе метафоры лежит сравнение, которое эволюционирует в метафору по мере прохождения процессов «укоренения» в сознании и конвенционализации [Bowdle, Gentner; цит. по: Нагорная, 2019].

Исследуя структурные особенности образных сравнений, необходимо сказать, что в английском языке сравнение как фигура маркирована с помощью таких классических маркеров как *like* и *as*, в немецком языке – *wie* и *als*, вводящих адъективные и глагольные компаративные обороты, в то время как в русском языке они отсутствуют, в связи с чем, сравнения кодируются морфологически и интерпретируются в соответствии с определенными фоновыми культурно-специфичными знаниями, в частности, знаниями культурных реалий [Нагорная, 2019].

Структурно-семантическая специфика сравнений немецкого языка заключается в введении определенной сравнительной группы или сравнительного придаточного предложения с помощью союзов *wie* или *als*, благодаря чему происходит характеристика того или иного свойства, действия, состояния через конкретный образ, образное соотнесение с которым указывает на способ представления определенного качества. В большинстве случаев также фиксируется устойчивая сочетаемость сравнения с известным кругом различных видов прилагательных, а также глаголов, свидетельствуя об обладании сравнениями двучленной структурой, например: *wie ein Kartenhaus* «как карточный домик», идущее в паре с глаголами *zu sammenstürzen*, *einstürzen* [Чернышева, 1970].

В предложенной Дж. Р. Хардинг классификации, сравнения могут разделяться на следующие:

– сравнения, содержащие классическую структуру *as...as* или *so... wie* т.е. скалярные (scalar), в которой две или более сущности сравниваются по определенным параметрам на основе общего параметра, выраженного прилагательным или наречием;

– сравнения, содержащие *like* и *feel like*, т.е. аппроксимирующие (approximating), в которых маркер *like* создает ощущение приблизительной эквивалентности: область источника и цели разнятся, но обладают общими свойствами, эмоциональной окраской, однако все-таки не эквивалентны друг другу. Также выделяются слова-модификаторы *sort of*, *kind of*, которые, в отличие от *like*, не просто производят аппроксимацию, но и подчеркивают сложность доменной области источника, наличие у него множества форм, разновидностей и аспектов, обозначая, однако, менее явное подобие двух объектов или явлений, т.е. устанавливая относительно слабые междоменные ассоциации [Steen; цит. по: Нагорная, 2019];

– сравнения, содержащие *as if*, *as though*, *might as well* или несущие в себе нереальный образ союз *als ob* и *als wenn* в рамках немецкоязычного текста, т. е. вымышленные (conjured), содержащие альтернативную версию наличной ситуации, носящей заведомо нереальный характер, при которой сравниваются традиционно «несравнимые» сущности [Harding; цит. по: Нагорная, 2019];

– некоторые устойчивые обороты, например, *to have the effect of*;

– суффиксы *ish* и *like*. Это означает, что сравнение может маркироваться морфологически, а как наиболее ярким примером этого является суффикс *like*, корнями восходящий к соответствующему предлогу. Во многом данная морфологическая форма сравнения делает высказывание более компактным, давая определённую характеристику, но при этом, не перегружая описание излишними подробностями [Steen; цит. по: Нагорная, 2019]. В немецком языке наиболее продуктивным морфологическим способом образования сравнения

является полуаффиксальный, в рамках которого появляются имена прилагательные, образованные с помощью различных префиксов и суффиксов, например, *hoch* и *los*, *ig* и др.

Дж. Р. Хардинг также выделяет еще несколько видов образных сравнений, названных ею «семейством форм» [Harding; цит. по: Нагорная, 2019]:

– скалярные сравнения, в которых используется *more... than* или прилагательное в сравнительной степени + *als*: ‘*I think you’re lying faster than a horse can trot*’ [King; цит. по: Нагорная, 2019] или ‘*Genau in der Mitte des Tals stehen zwölf riesige Eier, die höher als Baumkronen in den Himmel ragen*’ [Moers, 2009];

– вымышленные сравнения, в которых происходит отсылка к ментальным состояниям или действиям, в частности, эксплицитно используются такие глаголы как *compare*, *imagine*, *consider*: ‘*People were beginning to compare her to poplar trees, early dawn, hyacinths, fawns, running water, and garden lilies*’ [Woolf; цит. по: Нагорная, 2019];

– аппроксимирующие сравнения, в которых используется предложный оборот для установления образного параметра для сравнения, например, *den Eindruck machen als*;

– аппроксимирующие сравнения, устанавливающие сравнение через соположение, за счет наличия эксплицитных маркеров *version*, *equivalent*: ‘*He’s not just a serial killer; he’s the Bram Stoker version of Dr. Dolittle*’ [King; цит. по: Нагорная, 2019], а также некоторые «свернутые» формы, в которых маркеры сравнения изъяты из поверхностной структуры предложения, а сравнение соответствует формуле ADJ + N: ‘*When you had become a kind of literary Elvis Presley aging, overweight, and still at the party long after you should have gone home - that wasn’t such a bad thing*’ ;

– аппроксимирующие сравнения, в которых используются другие маркеры сходства, например, *the way* и *the same way*: ‘*Old cars suck money. They suck it the way a vampire is supposed to suck blood*’ [King; цит. по: Нагорная, 2019].

В контексте исследования образных сравнений в немецком языке также выделяются ирреальные сравнения, включающие постоянные компоненты – лексико-грамматические индексы, т.е. глаголы, нуждающиеся в раскрытии, к которым относятся [Гулыга, 1966]:

– глаголы чувственного восприятия *fühlen, klingen, sich anhören, riechen, schmecken, sich anfühlen, auf j-n wirken, scheinen, vorkommen, erwecken* и др.;

– глаголы общего действия и поведения *tun, sich verhalten, sich benehmen, sich stellen, sich bewegen* и др.;

– глаголы *sein* и *aussehen*, создающие неполную предикацию и присоединяющиеся к семантическому ядру придаточного предложения.

Также выделяются сравнения, содержащие союзы *je...desto* и *um so*, а также конструкцию *je nachdem* + вопросительное слово [Москальская, 2004]:

“*Je hemmungsloser er seine Energie vergeudete, desto mehr Kraft schien ihm zuzufließen*“ (Der Schrecksenmeister,, 2009).

Таким образом, часто считаясь лишь подвидом метафоры, образное сравнение рассматривается как ее основа, развивающаяся в метафору в процессе конвенционализации. Традиционные маркированные образные сравнения сосуществуют с модификациями и аппроксимирующими сравнениями, усложняя структуру привычного подобия.

1.4.3. Окказионализм как средство лингвокреативности

Окказионализмы в современной литературе жанра фэнтези являются значимой частью лингвокреативных механизмов, служащих для реализации авторской идеи и образованных путем лингвокреативных словообразовательных моделей, «нарушающих общепринятую симметрию языкового знака» [Наугольных, 2017: 76]. В процессе создания окказионализма писатель творчески трансформирует не только слово как таковое, но и преобразовывает языковую реальность, создавая неповторимую картину времени и пространства.

Окказионализм – это речевая единица, создаваемая под влиянием контекста или речевой ситуации для уточнения смысла, для выражения экспрессии, часто комического или иронического характера, и традиционно относимая за пределы литературной лексики [Бельчиков, 2007]. Подобные новообразования – в основном, результат индивидуального словотворчества и словопотребления, который обладает новизной формы, абсолютной одноразовостью, зависит в полной мере от контекста, стилистической окрашенности и служит для выражения авторской идеи [Калинин, 1978].

В связи с этим возникает вопрос соотносительности понятия окказионализма и термина неологизма, которые многими учеными рассматриваются как синонимы так как последний преследует конкретные художественные цели в связи с чем редко выходит за пределы конкретного контекста. Авторский (индивидуально-авторский) неологизм – это слово или значение слова, созданное писателем, поэтом, публицистом для обозначения новых или выдуманных явлений действительности, новых или выдуманных предметов или понятий» [Лингвистический энциклопедический словарь, 2002].

Среди причин создания индивидуально-авторских образований, сразу несколько из которых вызывают появление новообразования, выделяются:

- необходимость точно выразить мысль (уже существующих слов для этого может быть недостаточно);
- стремление автора кратко выразить мысль (новообразование может заменить словосочетание и даже предложение);
- потребность подчеркнуть свое отношение к предмету речи, дать ему свою характеристику, оценку;
- деавтоматизация восприятия слова путем обращения внимания с помощью самого облика слова на его семантику;
- избежание тавтологии;
- необходимость сохранения ритм стиха, обеспечить рифму, добиться нужной инструментовки [Бабенко, 1997].

Исходя из этого, присущими окказионализму свойствами являются однократность, т.е. невозпроизводимость, их повторяемость и цитируемость для каждой конкретной задачи: «Творимость окказионализма, то есть создание нового слова в процессе самого речевого акта, противопоставлена воспроизводимости канонического слова, то есть повторяемости языковой единицы в ее готовом виде» [Бабенко, 1997: 8].

Выделяются два параметра классификации окказиональной лексики:

1) степень окказиональности, по которой различаются *окказионализмы первой степени*, т.е. стандартные, потенциальные образования, созданные в полном соответствии с деривационными нормами современного английского литературного языка, *окказионализмы второй степени*, только частично нестандартные образования, изменение которых не порождает трудностей семантической интерпретации, *окказионализмы третьей степени* – сугубо окказиональные, полностью нестандартные и не имеющие аналогов образования, семантическая интерпретация которых достаточно трудна;

2) окказионализмы, созданные на материале того языка, на котором произведение написано, и образованные путем заимствования слов (или морфем) из других языков [Бабенко, 1997].

При рассмотрении морфологической структуры лексических окказиональных слов, выделяются следующие пути образования окказионализмов:

– путем словообразовательной деривации – образования новых слов из существующих в языке морфем по известным и продуктивным моделям; наиболее распространены такие способы образования неологизмов, как *суффиксация*, *префиксально-суффиксальный способ*, *сложение* основ, часто в сочетании с суффиксацией, *усечение* основ или обратная деривация, *сращение* и *конверсия*;

– путем семантической деривации, т.е. развития в уже существующем слове нового, вторичного значения на основе сходства вновь обозначаемого явления с явлением уже известным;

– путем заимствования слов из других языков или из некодифицированных подсистем данного языка – из диалектов, просторечия, жаргонов [Бабенко, 1997].

Таким образом, лексико-словообразовательная лингвокреативность отчетливей всего проявляется при образовании наиболее частотных суффиксально-префиксальных образований, сложносокращенных и сокращенных слов в зависимости от степени окказиональности того или иного новообразования, от слов, едва ли воспринимающихся как окказиональные, до слов исключительно индивидуальных, привязанных к определенному автору или контексту в качестве наиболее частых оснований для образования которых являются емкое выражение точной мысли при отсутствии подходящей языковой единицы, а также выражение отношения к предмету речи.

1.4.4. Фразеологическая креативность

Одной из неотъемлемых составляющих лингвистической креативности является фразеологическая креативность, образовавшаяся на основе анализа одновременно двух лингвокультурных процессов: во-первых, процесса образования значений фразеологизмов, а, во-вторых, процесса функционирования фразеологизмов в ходе построения определенного дискурса [Зыкова, 2014]. Определение понятия фразеологической креативности потребовало, прежде всего, пояснения того, что есть фразеологическое значение, в основе которого лежат сложные концептуальные структуры – макрометафорические концептуальные модели, анализ которых, осуществляемый посредством метода лингвокультурологической реконструкции, является основанием фразеологизмов.

Согласно И.В. Зыковой фразеологизм является комплексной и устойчивой языковой единицей, воспроизводящейся в речи в готовом виде. В речи фразеологические единицы довольно часто подвергаются различным модификациям, например, *залезать в душу кого-либо*, употребленный в художественном произведении М. Горького: «Недавно слышал я о тебе такой отзыв: ты

не имеешь общерусской привычки залезать в душу ближнего, или – в карман, за неимением души у него» [Горький; цит. по: Зыкова, 2015: 157].

Понятие фразеологической креативности связывают с понятием макрометафорической модели. Фразеологическая креативность – «способность макрометафорических концептуальных моделей, реализуемая индивидуальным сознанием, к коммуникативной адаптации образов фразеологизмов к прагматическим задачам построения определенного дискурса» [Зыкова, 2014: 212]. В основе содержания фразеологических знаков лежат культурно детерминированные концептуальные образования, определяемые как макрометафорические концептуальные модели. Процесс формирования каждой отдельной макрометафорической концептуальной модели имеет несколько этапов: существуют элементарные концептуальные составляющие, из которых образуются сначала более сложные концептуальные неметафорические структуры, затем происходит усложнение этих структур, из которых получаются все более сложные метафорические структуры, а в результате появляется целостная модель [Зыкова, 2014].

На базе макрометафорической концептуальной модели формируется фразеологизм как культурно-языковой знак, в связи с тем, как полагает И.В. Зыкова, макрометафорическая концептуальная модель обладает креативным потенциалом, благодаря чему она может как системно продуцировать образы и, соответственно, семантику фразеологизмов, так и позволяет создавать в дискурсе новые модифицированные формы фразеологизмов для определенных прагматических задач [Зыкова, 2016б].

Таким образом, в основе единиц фразеологической креативности, фразеологизмов, часто подвергающихся модификациям, лежат сложные макрометафорические концептуальные структуры, в свою очередь лежащие в основе понимания фразеологического значения и служащие апробацией культурологической насыщенности в рамках устоявшейся культуры. Фразеологическая

креативность рассматривается как способность индивидуума приспособлять устойчивые единицы к определенными прагматическим задачам, детерминированные дискурсом.

1.5. Изучение феномена лингвокреативности в рамках лингвокультурологии

Научное представление о феномене лингвокреативности формируется благодаря данным, получаемым при изучении уровней языковой системы. Язык отражает и интерпретирует действительность, в которой существует человек, в следствие чего с методологических позиций лингвокультурологии язык рассматривается как путь к пониманию культуры в равной степени, как и культура, отражаясь и хранясь в языке, скрывается за языковыми символами [Маслова, 2001], а потому играет решающую роль в формировании личности, являющейся субъектом как культуры, так и языка. Вопрос обращения к тем или иным языковым средствам в рамках реализации лингвокреативности в русле лингвокультурологического подхода становится безусловно актуальным в ходе выражения творческих свойств, как особенности коммуникации между разными людьми и в пределах различных культур, а именно через выбор языковых средств, в связи с чем возникает вопрос о наличии культурно-национальной специфики и особенностей ее творческого проявления в языковой системе.

Анализируя в какой момент лингвокреативность становится предметом изучения лингвокультурологии, необходимо начать с проблемы соотношения языка и культуры, обращаясь к которой, надлежит уйти от установления «первичного» и «вторичного», поскольку язык является автономной семиотической системой, компонентом культуры, национальной и общечеловеческой, и в то же время орудием ее постижения [Маслова, 2001]. Как полагает К. Леви-Строс, язык – это одновременно и продукт культуры, и ее важная составляю-

щая, а также условие существования культуры, более того, язык – специфический способ существования культуры, фактор формирования культурных кодов [Леви-Строс, 1994]. В контексте изучения корреляции языка и культуры нельзя недооценить важность структурного анализа слова как основной знаковой единицы языка. Слово имеет внешнюю и внутреннюю стороны – планы выражения, по-другому лексему, и содержания слова или семему, являющуюся лексическим значением слова, составляемым из сем или их совокупности. Безусловно, чем больше информации об объекте, тем больше количество сем. Разумеется, невозможно зафиксировать все смысловые оттенки, передаваемые словом во множестве ситуаций его речевого употребления, а потому основополагающим становится системное значение слова, прежде всего обеспечивающее коммуникацию [Михайлова, 1999].

При идентификации объекта, определении его места в существующей в человеческом сознании модели мира, выделении отличных и схожих черт, позволяющих включить или наоборот исключить его из той или иной группы предметов или явлений, в семеме выделяются понятийные или классифицирующие семы, по-другому – семантическое ядро, считающееся сознанием важным. Непонятийные семы же, составляющие лексический фон слова, являются той самой частью семемы, отражающей национально-культурную специфику существования того или иного объекта [Верещагин, Костомаров, 1980]. Принимая во внимание возможность неограниченного количества непонятийных сем, составляющего лексическое значение, можно прийти к выводу, что практически каждое слово окружено множеством коннотаций – «ассоциаций, устойчивых, общенациональных и случайных, индивидуальных» [Михайлова, 1999: 75]. Из этого следует, что каждому слову свойственны ассоциации узального или окказионального характера, называемые коннотациями, т.е. дополнительным содержанием слова (или выражения), его сопутствующими семантическими или стилистическими оттенками, которые накладываются на его основное значение и служат для выражения разного рода экспрессивно-

эмоционально-оценочных обертонов [Словарь лингвистических терминов, 1966: 198], которые также противопоставляются понятию денотации, меняя в различных контекстах оценочность объекта, и часто относятся к сфере авторского идиостиля. В русле лингвокультурологических исследований базовым понятием становится термин культурная коннотация, являющийся «интерпретацией денотативного или образно-мотивированного аспектов значения языкового знака в категориях культуры, предполагающей выявление связи образа, лежащего в основе номинативной единицы языка (слова или фразеологизма), со стереотипами, символами, эталонами, мифологемами и другими знаками национальной и общечеловеческой культуры, освоенной народом – носителем языка» [Телия, Опарина, 2011:145]. Таким образом, в рамках изучения соотношения языка и культуры, культурная коннотация становится способом изучения взаимовлияния двух понятий в определенный период жизни этнической общности или народа, которые смогли оказать значительное влияние на формирование ментальности данной группы людей или даже сменить культурно значимые ориентиры. В связи с этим, в рамках лингвокультурологического подхода к анализу слова немаловажным становится определение понятия менталитет как «системы представлений человека о мире и своем месте в этом мире» [Красных, 2003: 272], а самого слова как концепта, т.е. мысленной категории или «максимально абстрагированной идеи ‘культурного предмета’, своего рода свернутого глубинного смысла предмета, заложенного в той или иной культуре» [Там же, 2003: 272].

Исходя из этого, значение языкового знака представляет собой двухуровневое образование, в котором выделяются поверхностный (семантический) уровень и глубинный (концептуальный) уровень, последний из которых рождается и укореняется в ходе межсемиотической транспозиции, то есть формируясь на основе существующих концептуальных моделей, используемых для построения системы культуры, в ходе чего происходит своеобразный переход концептуального содержания знаков семиотических областей культуры

в знаковое пространство [Зыкова, 2014]. Поверхностный уровень значения создается именно на базе глубинного уровня, который, в свою очередь, составляется культурно детерминированными концептуальными образованиями, становясь комплексной концептуальной структурой, называемой макрометафорической концептуальной моделью [Зыкова, 2017].

Лингвокреативность, считающаяся высшей когнитивной деятельностью, включает различные средства ее актуализации, в частности метафорическую и фразеологическую креативность, проявляющиеся прежде всего в области концептуально-метафорических репрезентаций – «глубинных структур, лежащих в основе содержания языковых знаков любой протяженности» [Зыкова, 2016б: 539]. Модифицированные формы лингвокреативных средств создаются при помощи макрометафорических концептуальных моделей в контексте прагматически ориентированного дискурса, влияя на его информационную структуру и способствуя выражению коммуникативного намерения говорящего, удовлетворению его потребности в «актуализации конкретной информации и фокусировании внимания на ней, в предоставлении ее в конкретной перспективе» [Там же, 2016: 543].

Как уже было изложено в предыдущих параграфах, едва ли можно переоценить роль метафоры в создании и применении лингвокреативных средств, так как без нее не существовало бы лексики «невидимых миров», т.е. внутренней жизни человека, именно она является одновременно орудием творческого познания, механизмом, особой техникой [Арутюнова, 1990] и лежит в основе лингвокреативного средства.

Вследствие того, что метафора является основной для формирования лингвокреативных средств, так как именно она лежит в основе макрометафорической концептуальной модели, составляемой культурно детерминированными концептуальными образованиями, необходимо установить степень ответственности выделяемых лингвокреативных средств званию потенциально культуроносных [Ковшова 2012].

Считаясь когнитивным механизмом познания окружающей действительности и вместе с тем языковым феноменом [Мед, 2016], образное сравнение является отражением особенностей человеческого мировидения, благодаря которому появляется возможность оказывать воздействие на «чувственную, оценочную, эмоциональную составляющую читателя или слушателя» [Денисова 2009:5]. В связи с тем, что именно в языковой сущности образа содержатся основные сведения о корреляции языка и культуры и происходит отражение не только общего, но и национального мировидения, образные сравнения являются системой образов-эталонов, где эталон – «характерологически образная подмена свойства человека или предмета какой-либо реалией, персонажей, культурным объектом, вещью, которая становится знаком доминирующего в них, с точки зрения обиходно-культурного опыта, свойства» [Телия 1996: 241], что безусловно насыщает его культурой и делает ее носителем. Таким образом, образные сравнения с точки зрения лингвокультурологии представляют собой определенную систему образов, отражающих как «национально-культурные реалии того или иного этноса», так и «живые коммуникативные процессы, связанные с обыденным массовым сознанием народа» [Мед, 2016: 240], тем самым являясь материалом для лингвокреативной деятельности.

Лингвокреативным средством, с позиции словотворчества также представляющим интерес для лингвокультурологии, является окказионализм. Окказионализмы реализуют индивидуальную потребность и компетенцию говорящего, ориентированные, однако, на общие правила, известные носителям языка, так как «любой самый индивидуальный окказионализм должен быть понятен другим» [Земская, 1992: 180], даже в условиях реализации языковой способности и творческих потенций языка к словотворчеству. Несмотря на то, что сам язык характеризуется непрерывным творческим процессом развития, окказионализм создает художественную выразительность текста в рамках реализации своей контекстуальной обусловленности, существуя в большинстве

случаев внутри текста, т.е. не покидая его границ и тем самым относясь к пассивному составу языка, но по утверждению В.В. Лопатина «не следует думать, что окказионализмы – это какие-то неполноценные или ущербные слова. Нет, это слова настоящие, и даже более нужные в определенном контексте, более насыщенные, чем обычные, общеупотребительные слова. Но специфика их заключается в том, что, обслуживая определенный контекст, данный частный случай, данную речевую ситуацию, они не претендуют на то, чтобы закрепиться в языке, войти в общее употребление» [Лопатин, 1973: 65].

В этой связи стоит обратить внимание на лингвокультурологическое обоснование функций, выполняемых окказионализмами, а также на то, как изменение лексики приобретает общественное значение [Матвеева, 2017], становясь культурно детерминированным и прагматически обусловленным: «Появление в языке новых слов, новых значений слов и выражений отражает изменения в бесконечно разнообразном мире вещей и явлений, общественную деятельность человека, работу человеческого сознания» [Котелова, 1982: 4]. Также дается ответ на вопрос о специфике появления и применения окказионализмов в языке, главным двигателем словотворчества, а именно – удовлетворение социального запроса и результат познавательно-профессионального освоения мира [Котелова, 1982]. Исходя из этого, несмотря на ограниченность рамками текста, окказионализм занимает в нем сильную позицию, обладая силой оказываемого им воздействия благодаря экспрессивности, т.е. «столкновению нового, необычного со стандартным», «обострению отношений в тексте, являясь точкой напряжения формальных и смысловых связей» [Бабенко, 2003: 12], что часто позволяет окказионализму стать тем, вокруг чего выстроен целый текст.

Таким образом, с лингвокультурологической точки зрения особенностью лингвокреативных средств является двуплановость семантики, включающая как прямой, денотативный, так и переносный, коннотативный, компоненты семантики. Лингвокреативные средства бесспорно отражают общече-

ловеческое, этническое или национальное, а также индивидуальное или личностное мировосприятие, его интерпретацию явлений окружающего мира, так как берут начало в «глубинных концептуальных структурах коллективного сознания, возникающих как результат весьма сложного когнитивного процесса, каковым является процесс межсемиотической транспозиции» [Зыкова, 2016а: 149]. По средствам лингвокреативных трансформаций уже существующих лексических средств или создания новых, носящих культурный элемент, можно с уверенностью заявить, что уже представленные сведения по изучению лингвокреативной деятельности в рамках лингвокультурологического подхода дают перспективу дальнейших исследований данного вопроса.

1.6. Специфика жанра фэнтези и особенности творчества современных писателей жанра фэнтези Н. Геймана, Т. Пратчетта и В. Моэrsa

Лингвокреативная деятельность является неотъемлемой частью художественной литературы, в частности, жанра фэнтези, в рамках которого наметилась тенденция создания параллельной реальности литературных произведений, т.е. внутри которых появляется вторичный мир – обладающая внутренней логикой фантастическая художественная реальность [Винтерле, 2013]. Имея ключевое значение, вторичный мир создает свое лингвокоммуникативное пространство, отличающееся от реальной жизни и основанное на онтологической основе [Муругова, 2019]. Основываясь на мифе, вторичный мир наделяется достаточной достоверностью именно мифологичностью, реализуя жанровую природу фэнтези, в котором миф и сказка рассматриваются как главные источники формирования нового жанра, структурополагающей основой которого становится миф [Винтерле, 2013]. Унаследовав структуру, образы и сферу сакрального архаического мира, произведение литературы фэнтези наполнено мифологическими образами, архаичными сюжетами и сказочными, мифическими мотивами, а его автор, используя миф для создания вторичного мира,

стремится воспроизвести созданный им мир доступным читателю через выражение своего творческого сознания [Хорошевская, 2018]. Жанр фэнтези также рассматривается с точки зрения реализации в нем игрового принципа, а именно рассматриваясь как игра автора, который строит мир, как игра читателя, бегущего от реальности, или как выход за пределы текста с воспроизведением мира произведения [Винтерле, 2013].

Традиционно, основоположниками литературного жанра фэнтези называются Э.Дж.М. Дансени, автор романа «Дочь короля Эльфландии» 1924 года, Р.И. Говард, автор цикла о «Конане-варваре» 1932 года, однако, автором, создавшим канон фэнтезийного романа, послужившим началом развития фэнтези, считается трилогия английского писателя Дж.Р.Р. Толкиена «Властелин колец» 1954 г.

История формирования фэнтези насчитывает чуть больше века, однако, сам термин появляется в 60–70 гг. XX в., окончательно утверждаясь в качестве целостного явления современной культуры после 1990-х гг.

Феномен фэнтези рассматривается как «жанр сказочно-мифологической прозы приключенческого, как правило, характера, сложившийся в англоязычной литературе второй половины XIX – первой половины XX века» [Алексеев, 2013: 309], однако, все еще не существует четкой границы между жанром фэнтези и жанрами научной фантастики, литературой ужасов и магического реализма.

Наиболее очевидной взаимосвязью, влияющей на развитие феномена фэнтези, является связь фэнтези и научной фантастики в рамках «общего фантастического поля» [Демина, 2015:14]. Отличие между произведениями научной фантастики и фэнтези видится в разных гносеологических подходах: «разум как элемент научного знания против магии как инструмента мифологического мышления» [Там же, 2015:14]. Именно языковые особенности фэнтези и научной фантастики, проявляющиеся, прежде всего, на лексическом и словообразовательном уровнях, а также их функционирование в тексте являются предметом исследований многих современных лингвистов.

На пути становления фэнтези как жанра литературы выделяются два дополняющих друг друга толкования: фэнтези как «разновидность фантастики, в произведениях которой изображаются вымышленные события, где главную роль играет иррациональное, мистическое начало, и миры, существование которых нельзя объяснить логически» и как «своеобразное соединение сказки, фантастики и приключенческого рыцарского романа» [Шешунова, 2008: 318].

В процессе анализа различных толкований понятия фэнтези, О.К. Яковенко были выделены следующие характеристики фэнтези как жанра: принадлежность произведений фэнтези к возможным мирам, наличие средневекового антуража, высокая степень фантастичности, ненаучность, иррациональность, обусловленная наличием магии [Яковенко, 2008:167].

На данный момент выделяется *классический* тип фэнтези, в рамках которого происходит авторская интерпретация различных мифологических систем в русле воссоздания мира, т.е. творческое переосмысление системы архаического мифа. К данному типу относятся произведения литературы фэнтези Т. Пратчетта, признанного мастера жанра иронического фэнтези, получившего признание и известность благодаря серии книг о Плоском мире, и В. Мозерса, также прославившегося благодаря написанию фэнтезийного цикла о магическом мире Цамония, собравшему своеобразные сказки для взрослых, наполненных ироничным и часто саркастичным содержанием, воплощенным в непрекращающихся языковой игре и интертекстуальных ссылках и анаграммах. В рамках *постклассического* типа фэнтези происходит совмещение магического плана и описания реальной действительности, в рамках которого работает Н. Гейман, используя миф как средство расширения и углубления художественной реальности своих произведений и иронически переосмысляя архаический миф, помещая фантастическое в современную реальность [Демина, 2015].

Появившись в начале 20 века в качестве субжанра, впоследствии уже жанр фэнтези стал объектом литературоведческого и лингвистического исследова-

дования благодаря выделенным во второй половине 20-го века особым средствам выразительности, к которым, прежде всего, следует отнести слова, созданные писателями для обозначения реалий созданных ими миров как результат авторского словотворчества [Белоусова, 2002]. Стоит также отметить, что авторские новообразования, функционирующие в дискурсе фэнтезийной реальности, можно рассматривать как «культурно-исторический феномен, помогающий провести параллели с сюжетом анализируемого художественного произведения в целом, тем самым выйти на языковое сознание автора» [Луговая, 2006: 20], что непосредственно связано с антропоцентричностью языковой науки, рассматривающей человека как языковую личность, что находит отражение в анализе художественных источников.

Таким образом, являясь молодым феноменом, понятие фэнтези, в рамках своего становления, не имеет однозначного определения и часто отождествляется со смежными понятиями, в частности, понятием фантастики, с которым, однако, имеет различия в гносеологических установках. Основой фэнтезийного произведения становится вторичный мир как результат творческой трансформации автором мифологических и архаических сюжетов, полученный в русле постмодернистских тенденций иронического переосмысления образов и символов вследствие использования средств авторского словотворчества.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1

На основании анализа теоретического материала были сделаны следующие выводы. Определение понятия креативности происходит в русле его рассмотрения с точки зрения оригинальности и новизны, воплощающихся в творческих способностях, в свою очередь, выражающихся в дивергентном мышлении и являющихся результатом развития других способностей личности. В соответствии с этим, креативность – это созидательный процесс, результатом которого является создание принципиально нового, что проявляется в мышлении и деятельности, т.е. в нестандартном поведении и мышлении и созданных в результате креативной деятельности продуктах. В ходе определения понятия креативности авторы различных подходов рассматривают данный феномен с позиции когнитивного, личного и социального аспектов, в рамках которых креативность может рассматриваться как креативные процесс, продукт, личность и среда.

Понятие лингвокреативность может рассматриваться в узком и широком смыслах, представляя собой как способность к дивергентному языковому мышлению, выражающуюся в новом лингвокреативном мышлении, так и способность использовать языковые знания для трансформации или создания новых языковых средств с помощью лексических, грамматических и синтаксических лингвокреативных средств.

В качестве смежных понятий были выделены словотворчество и языковая игра. Первое рассматривается как проявление лингвокреативности, выражающееся в трансформации имеющихся языковых ресурсов, отражаясь как в языковом творчестве отдельной личности в рамках коммуникативной задачи, так и в творчестве группы людей в русле конкретного исторического периода, причина которых заключается либо в поиске подходящего слова или актуального видения объекта, либо в языковой игре.

Все средства актуализации лингвокреативности имеют ассоциативную природу, а потому именно метафора занимает центральное место в лингвокреативной деятельности, считаясь многоаспектным понятием, которое изучается с позиций различных направлений, где внимание уделяется структуре метафоры, формирующим ее значение процессам, т.е. механизмам образования, ее разноуровневым языковым, лингвистическим свойствам, соотношению языковых единиц с внеязыковыми объектами в русле метафорической деятельности, а также способу репрезентации действительности, благодаря чему выделяются ее виды, становящиеся основами концептуальных моделей, которые, в свою очередь, ложатся в основу многих лингвокреативных средств. Предметом изучения метафоры считается несоответствие семантики языковой метафоры и логики существования предметов и явлений действительности, а разновидностями нетривиального использования метафоры объединенные и/или деформированные фразеологические обороты.

Образное сравнение, часто рассматриваясь лишь как подвид метафоры, считается ее основой, в результате чего возникает идея развития образного сравнения в метафору в ходе конвенционализации. Образное сравнение отличается традиционными маркированными моделями, сосуществующими с модификациями и аппроксимирующими видами образных сравнений, усложняющих структуру привычного подобия.

Окказионализм или окказиональное слово является речевой единицей, создаваемой под влиянием контекста или речевой ситуации и традиционно относимой за пределы литературной лексики, являясь результатом индивидуального словотворчества и словоупотребления, который обладает новизной формы, абсолютной одноразовостью. Окказионализмы выступают в роли наиболее частотных суффиксально-префиксальных образований, сложносочиненных и сокращенных слов, используемых в рамках жанра фэнтези, а степень окказиональности слова варьируется, где высшей степенью проявления окказиональности становится высокоокказиональное слово, т.е. исключительно индивидуальное, привязанное к определенному автору или контексту

слово, выражающее точную мысль автора при отсутствии подходящей языковой единицы, а также отношение к предмету речи.

В основе фразеологической креативности лежит понимание фразеологического значения, зависящего от сложных макрометафорических концептуальных структур, а также способность приспособлять устойчивые единицы к определенным прагматическим задачам, детерминированные дискурсом, в частности жанром фэнтези, в ходе становления которого не дается однозначного определения и, имея различия в гносеологических установках, термин фэнтези все-таки не может быть отождествлен с понятием фантастики. С лингвокультурологической точки зрения особенностью лингвокреативных средств является двуплановость семантики, включающая как прямой, денотативный, так и переносный, коннотативный, компоненты семантики. Лингвокреативные средства бесспорно отражают общечеловеческое, этническое или национальное, а также индивидуальное мировосприятие, его интерпретацию явлений окружающего мира, так как берут начало в глубинных концептуальных структурах коллективного сознания, возникающих в результате процесса межсемиотической транспозиции. В основе фэнтезийного произведения лежит вторичный мир, становясь результатом творческой трансформации автором мифологических и архаических сюжетов в русле постмодернистских тенденций переосмысления образов и символов, в результате чего рождается фэнтезийная реальность, отличающаяся новизной.

ГЛАВА 2. АКТУАЛИЗАЦИЯ ФЕНОМЕНА ЛИНГВОКРЕАТИВНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ ПИСАТЕЛЕЙ ЖАНРА ФЭНТЕЗИ

2.1. Актуализация феномена лингвокреативности в романе Т. Пратчетта “Mort”

В процессе изучения романа “Mort” жанра фэнтези Т. Пратчетта методом сплошной выборки для анализа были выявлены такие лексические средства актуализации лингвокреативности как метафоры, образные сравнения и окказионализмы.

Имея ассоциативную природу и являясь основой, в своей функции, для многих лингвокреативных механизмов, центральное место в структуре лингвокреативной деятельности занимает метафора, представляющая скрытое сравнение, которое связано с сопоставлением двух и более объектов, т.е. троп, суть которого заключается в употреблении слова, обозначающего один объект или класс объектов для характеристики или наименования другого, но аналогичного данному объекту или классу объектов [Арутюнова, 1998a]. Обратимся к анализу концептуальных метафор, встретившихся в ходе работы с текстом романа “Mort” Т. Пратчетта.

1) *“He felt he ought to say something, to offer some kind of advice, to point out that life had its ups and downs, to put his arm around his son's shoulder and talk expansively about the problems of growing up, to indicate - in short - that **the world is a funny old lace** where one should never, metaphorically speaking, be so proud as to turn down the offer of a perfectly good hot meat pie”.*

В данном случае мы имеем дело с образной концептуальной метафорой, с помощью которой образно сравниваются мир и странное, чудное старое кружево на основе извечной непредсказуемости и удивительности мира и его возможностей.

2) *“They were alone now. The frost, the last one of the year, **tightened its grip on the stones**”.*

В данном случае мы имеем дело с образной концептуальной метафорой, с помощью которой автор описывает иней, покрывший камни, используя глагол «сжать» для усиления выразительности действия, облакая его в метафору.

3) *“YOU CAN TAKE THE DUTY, NOW THAT YOU'VE GOT THE HANG OF IT. AS IT WERE.*

*‘Yes. Sir’, said Mort, mournfully. He saw **his life stretching out in front of him like a nasty black tunnel with no light at the end of it.**”.*

В данном случае мы имеем дело с деформированным фразеологическим оборотом, входящим в состав образной концептуальной метафоры, образованным от исходной фразеологической единицы **light at the end of the tunnel** “*signs of improvement in a situation that has been bad for a long time, or signs that a long and difficult piece of work is almost finished*” [Cambridge Dictionary], обозначающей проблеск надежды на успешное завершение какого-либо дела, однако, будучи приспособленной к прагматической задаче автора, приобретающей коннотацию отсутствия надежды на благоприятный исход.

4) *“Mort awoke. He lay looking at the ceiling while **his memory did a fast-rewind** and the events of the previous day crystallised in his mind...” .*

В данном случае мы имеем дело с компьютерной метафорой, чье сходство строится на аналогичности функций памяти человека и операционной памяти компьютера, способного произвести перемотку.

5) *“A few minutes later, feeling rather self-conscious and chilly around the ears, Mort was heading back towards the stables where Death had lodged his horse. **He tried an experimental swagger**; he felt his new suit and haircut rather demanded it. It didn't quite work”.*

В данном случае мы имеем дело с образной концептуальной метафорой, в основе которой стоит существительное **swagger** “*a way of walking or behaving that shows you are confident*” [Cambridge Dictionary] и суть которой заключается в трансформации манеры поведения главного героя в связи с его внешними

изменениями. Автор создает данную метафору для изображения героя, чьи черты характера противоположны самоуверенности, к которой герой стремится, обретая новый костюм и стрижку.

б) ‘ “Albert looked into the blue glow of those eyes and the last of his defiance drained away”,’ she read, ‘ “for he saw not just Death but **Death with all the human seasonings of vengeance and cruelty and distaste**, and with a terrible certainty he knew that this was the last chance and Mort would send him back into Time and hunt him down and take him and deliver him bodily into the dark Dungeon Dimensions where creatures of horror would dot dot dot dot dot”,’ she finished’.

В данном случае мы имеем дело с образной концептуальной метафорой, в основе которой происходит коннотационная трансформация слова **seasoning** “a substance, especially salt or pepper, that is added to food to improve its flavor” [Cambridge Dictionary], чье узусное значение представляет приправу для усиления вкуса, однако, приобретающего окказиональное значение черты характера героя романа Смерти.

В процессе анализа романа Т. Пратчетта «Мор» наиболее многочисленными из выявленных средств стали образные сравнения.

Среди выявленных образных сравнений наиболее многочисленной группой сравнений становятся аппроксимирующие сравнения, содержащие маркеры *like* и *feel like*, которые создают ощущение приблизительной эквивалентности, так как области источника и цели все-таки не эквивалентны друг другу, хоть и обладают некоторыми общими свойствами и эмоциональной окраской. Лингвокреативные сравнения характеризуются свежестью и новизной как их содержательной стороны, т.е. образа, который создается с помощью использования новой области источника, так и формальной стороны – модели, по которой они формируются:

1) “His searching hands reached up to his cropped hair, and down to sheets of some smooth slippery material. It was much finer than the wool he was used to at home, which was coarse and always smelled of sheep; **it felt like warm, dry ice**. He swung out of the bed hastily and stared around the room”;

“ ‘He doesn't look a bad king,’ said Mort. ‘Why would anyone want to kill him?’ **SEE THE MAN NEXT TO HIM? WITH THE LITTLE MOUSTACHE AND THE GRIN LIKE A LIZARD?** Death pointed with his scythe. ‘Yes?’ **HIS COUSIN, THE DUKE OF STO HELIT. NOT THE NICEST OF PEOPLE,** said Death. **A HANDY MAN WITH A BOTTLE OF POISON. FIFTH IN LINE TO THE THRONE LAST YEAR, NOW SECOND IN LINE. BIT OF A SOCIAL CLIMBER, YOU MIGHT SAY**”;

“Mort's backbone melted. He started to run towards the king. ‘Look out!’ he screamed. ‘You're in great danger!’ And the world turned into treacle. It began to fill up with blue and purple shadows, **like a heatstroke dream**”;

“He looked up as Mort came in, keeping one calcareous finger marking his place, and grinned. There wasn't much of an alternative. **AH,** he said, and then paused. Then he scratched his chin, with **a noise like a fingernail being pulled across a comb.** **WHO ARE YOU, BOY?** ‘Mort, sir,’ said Mort. ‘Your apprentice. You remember?’”;

“Death drummed his fingers on the desk, making **a sound not unlike a mouse tap-dancing,** and gave Mort another few seconds of stare”;

“The doorway vanished. The deep carpet underfoot became muddy cobbles. **Broad daylight poured over him like quick-silver**”;

“The sound roared around them, a vast grey waterfall of noise. It came from the shelves where, stretching away into the infinite distance, row upon row of hour-glasses poured away the sands of mortal time. It was a heavy sound, a dull sound, **a sound that poured like sullen custard over the bright roly-poly pudding of the soul**”;

“She looked down, giggled, and changed the dress into something leaf-green and clingy

‘What do you think, Mort?’ she said. Her voice had sounded cracked and quavery before. Now it suggested musk and maple syrup and other things that set Mort's adam's apple bobbing like a rubber ball on an elastic band. ‘. . .’ he managed, and gripped the scythe until his knuckles went white. **She walked towards him like**

a snake in a four-wheel drift. 'I didn't hear you,' she purred. 'V-v-very nice,' he said. 'Is that who you were?' 'It's who I've always been.'";

"Princess Keli awoke. There had been a sound like someone making no noise at all";

"He opened his eyes and stared up blankly into Ysabell's face. Then the events of the previous night hit him like a sock full of damp sand";

"Mort dragged on his breeches, shrugged into his shirt and hurried out towards Death's study with Ysabell on his heels. Albert was in there, jumping from foot to foot like a duck on a griddle";

"The eggs were bright and shiny, the beans glistened like rubies, and the chips were the crisp golden brown of sunburned bodies on expensive beaches. Harga's last cook had turned out chips like little paper bags full of pus";

"Albert brushed past them and sidled out into the hallway like a two-legged spider until he reached the door that was always kept locked";

"It was that noise. Mort instinctively examined his shoes. Ysabell was crying, not in little ladylike sobs, but in great yawning gulps, like bubbles from an underwater volcano, fighting one another to be the first to the surface. They were sobs escaping under pressure, matured in humdrum misery";

"Light on the Discworld isn't like light elsewhere. It's grown up a bit, it's been around, it doesn't feel the need to rush everywhere. It knows that however fast it goes darkness always gets there first, so it takes it easy. Midnight glided across the landscape like a velvet bat";

"And went on for three hours. Reality, which can't usually afford to pay poets, records that in fact the entire speech ran: 'Lads, most of them are still in bed, we should go through them like kzak fruit through a short grandmother, and I for one have had it right up to here with yurts, okay?'"

Также выделяются сравнения, содержащие слова-модификаторы *sort of*, *kind of*, которые, в отличие от *like*, производя аппроксимацию, подчеркивают сложность доменной области источника, наличие у него множества форм, раз-

новидностей и аспектов, обозначая, однако, менее явное подобие двух объектов или явлений, т.е. устанавливая относительно слабые междоменные ассоциации:

2) “*The girl looked up and through Mort. He watched the duke walk up behind her and lay a comforting hand on her shoulder. A faint smile hovered around the man's lips. It was **the sort of smile that lies on sandbanks waiting for incautious swimmers.***”

‘I can't make you hear me, Mort said. Don't trust him!’;

*“You got the feeling that it was air that had seen life. You couldn't help noting with every breath that thousands of other people were very close to you and nearly all of them had armpits. The stallholder regarded Mort critically, noting the pale face, well-cut clothes and strange presence, **a sort of coiled spring effect.***”

‘Look, I'll be frank,’ he said. ‘I could point you in the direction of a great brothel.’;

*“It was the kind of noise that is heard on the twilight edges of dreams, the sort that you wake from in a cold sweat of mortal horror. It was the snuffling under the door of dread. It was like the snuffling of a hedgehog, but if so then it was **the kind of hedgehog that crashes out of the verges and flattens lorries.** It was the kind of noise you wouldn't want to hear twice; you wouldn't want to hear it once”.*

Были также обнаружены сравнения, маркированные морфологически, с помощью суффикса *like*. Данная форма сравнения делает высказывание более компактным, подчеркивая определённую характеристику, но не перегружая описание излишними подробностями:

3) “*Mort knew that if he listened hard enough he could hear **the insect-like scratching of the books as they wrote themselves**”;*

*“He reined in the horse and allowed him to trot gently towards the ground, touching down a few yards behind the wall of iridescent air. It was moving at something less than walking pace, hissing gently as **it drifted ghost-like across the stark damp cabbage fields and frozen drainage ditches**”.*

В качестве наименее малочисленных групп сравнений были выделены скалярные сравнения, считающиеся наиболее классическими и содержащие классическую структуру *as...as*, в которой две или более сущности сравниваются по определенным параметрам на основе общего признака, выраженного прилагательным или наречием:

*“It was nothing like **as loud as the silence** that followed it”.*

В данном случае представлено окказиональное образное сравнение, образованное путем внедрения в классическую структуру *as...as* образного сочетания разночастеричных и противоречащих друг другу единиц **loud** и **silence**, находящихся воплощение в стилистическом приеме оксюморона, языковой базой для построения которого служит антонимия.

В процессе анализа произведения на наличие лексических лингвокреативных средств были выделены лексические окказионализмы, принадлежащие к различным семантическим группам.

Наиболее многочисленными семантическими группами становятся имена собственные, географические наименования и имена людей, а также обозначения предметов и явлений фантазийной реальности:

“IS THIS THE FACE THAT LAUNCHED A THOUSAND SHIPS, AND BURNED THE TOPLESS TOWERS OF PSEUDOPOLIS? wondered Death”.

Географический окказионализм, строящийся по аналогии с реально существующими наименованиями городов с суффиксом *polis* Indianapolis, Minneapolis, Persepolis и др.

“What are we going to do now?’ he said. THERE'S A PROMISING WAR IN KLATCHISTAN, said Death”.

Географический окказионализм, обозначающий необитаемый регион, покрытый свирепой пустыней, расположенный на континенте **Klatch** и образованный путем аффиксации, представленной суффиксацией, т.е. прибавления суффикса *istan*, пришедшего из персидского языка и обозначающего место по аналогии с наименованием государств Pakistan, Tajikistan, Uzbekistan и др.

*“The **Klatchian** waiter arrived with the bill, and placed it in front of Death.”.*

Окказионализм, обозначающий жителя страны и континента Klatch и образованный путем аффиксации, представленной суффиксацией, а именно прибавления суффикса **ian** “connected with or belonging to the stated place, group, or type” [Cambridge Dictionary].

*“Light on the **Discworld** moves slowly because of the vast magical field. Light on the **Discworld** isn't like light elsewhere. It's grown up a bit, it's been around, it doesn't feel the need to rush everywhere”.*

Географический окказионализм, полученный путем словосложения **disc** “a circular flat object” [Cambridge Dictionary] + **world** “a planet or other part of the universe, especially one where life might or does exist” [Там же], отражающее реалию плоского мира, в рамках которого разворачивается сюжет. Это плоская планета, которая вращается на спинах четырех гигантских слонов, которые, в свою очередь, стоят на спине Звездной Черепахи.

*“Whoever had designed the dress didn't know when to stop. They'd put lace over the silk, and trimmed it with black **vermine**”.*

Окказионализм в функции имени собственного, обозначающий название злобного животного небольшого размера, обитающего на территории Плоского мира. Окказионализм образован при помощи контаминации путем соединения слов **ermine** “expensive white fur with black spots that is the winter fur of the stoat” [Cambridge Dictionary] и **vicious** “intending to hurt badly, or (of a person or animal) likely to be violent” [Там же].

*“Mort read the names. The first seemed to refer to a nobleman in the Agatean Empire regions. The second was a collection of pictograms that he recognized as originating in **Turnwise Klatch**.”.*

Окказионализм в функции имени собственного, обозначающее нечто, схожее с действительной частью света. Окказиональное сложное слово образуется путем подмены компонентов в уже существующих сложных словах английского языка от **clockwise** “in the same direction as the pointers of a clock or watch” [Cambridge Dictionary]. Так как в роли сюжетного места действия вы-

ступает Плоский мир, то ориентация в пространстве возможна лишь в условиях жизни на диске, а частям света выступают направление по часовой стрелке и обратное ему направление. Противоположная ориентация, против часовой, называется **turnwise**, чье название создано для того, чтобы не обидеть людей, живущих в обратном направлении от нормального хода: turn “change in direction” [Cambridge Dictionary]+ wise “in this way or in this direction” [Там же].

“Reannuals are plants that grow backwards in time. You sow the seed this year and they grow last year”.

Окказионализм в функции имени собственного, образованный путем аффиксации, представленной префиксацией, и обозначающий необычный вид флоры, обитающей на Плоском диске. Когда фермер сажает растение раз в год в этом году, урожай собирается в прошлом году: **annual** “happening once every year” [Cambridge Dictionary] + **re** “used to add the meaning ‘again’” [Там же].

*“Igneous Cutwell, DM (Unseen), Marster of the Infinit, Illuminartus, Wyzard to Princes, Gardian of the Sacred Portalls, **If Out leave Mail with Mrs Nugent Next Door**”.*

Окказионализм, созданный на основе голофразиса, слов предложения, соединенных воедино. Цепочка регалий, должностей и заслуг персонажа включает просьбу оставлять почту у соседки Миссис Ньюджент, оформленную в виде очередной заслуги.

*“Master of the thingy, Lord High **Wossname** of the Sacred Dungeons”.*

Окказионализм, обозначающий имя того, кого нельзя вспомнить, выступающий в роли одной из регалий персонажа: **wossname** “if you can't possibly remember what something is called, what it is, what it does, or why it does it” [Urban Dictionary].

*“He never feels anything. I don't mean that nastily, you understand. It's just that he's got nothing to feel with, no **whatd'youcallits**, no glands. He probably thought sorry for me”.*

Образованный путем голофразиса окказионализм обозначает кого-то или что-то, чье имя человек забыл или не знает: **whatd'yocallit** “*a person or thing the name of which is unknown, temporarily forgotten, or deliberately overlooked*” [Collins Dictionary].

“*The Royal Recognizer, Master of the Queen's Bedchamber, His **Ipississumussness** Igneous Cutwell, Wizard Ist Grade (UU)*”.

Окказионализм, иронично обозначающий общепризнанного авторитета в какой-либо области и выступающий в роли регалии персонажа высокого о себе мнения. Данный окказионализм образован путем аффиксации, представленной суффиксацией: **ipsissimus** “*сам*” [Латинско-русский и русско-латинский словарь крылатых слов и выражений, 1982] + **ness** “*added to adjectives to form nouns that refer to a quality or a condition*” [Cambridge Dictionary]

“*Yet Mort, standing there looking rather embarrassed and casually sipping a liquid you could clean spoons with, seemed to emit a particularly potent sort of solidness, an extra dimension of realness. His hair was more hairy, his clothes more **clothu**, his boots the epitome of **bootness**. It made your head ache just to look at him.*”.

Окказионализмы, образованные путем аффиксации, представленной суффиксацией: **cloth** “*material made by weaving cotton, wool, or other fibers, or a piece of such material*” [Cambridge Dictionary] + **y** “*added to nouns to form adjectives meaning like the stated thing*” [Там же], **boot** “*a type of shoe that covers the whole foot and the lower part of the leg*” [Cambridge Dictionary] + **ness** “*added to adjectives to form nouns that refer to a quality or a condition*” [Там же]. Окказионализм **clothu** в рамках предложения *his clothes more clothu* выступает в функции определения и обозначает повышенное качество одежды, а окказионализм **bootness** в предложении *his boots the epitome of bootness* обозначает исключительное качество обуви, надетой на главном герое.

“*Double egg, chips, beans, and a **trollburger**, hold the onions, ' he rasped*”.

Окказионализм, обозначающий местный деликатес Плоского мира, образованный путем словосложения слов **troll** “*an imaginary, either very large*

or very small creature in traditional Scandinavian stories, that has magical powers and lives in mountains or caves” [Cambridge Dictionary] и **burger** “*meat or other food made into a round, fairly flat shape, fried and usually eaten between two halves of a bread roll*” [Там же] и построенный по аналогии с существующими в реальности в английском языке *cheeseburger, chickenburger* и др.

“*We've got to fetch the **lifetimers**,’ said Albert. ‘You have to come with me*”.

Окказионализм, образованный путем подмены компонента в уже существующем сложном слове *egg-timer* “*a device that helps you to judge when a boiled egg has been cooked long enough to be eaten*” [Cambridge Dictionary]. Авторский окказионализм образован путем словосложения двух слов **life** “*the period between birth and death*” [Cambridge Dictionary] и **timer** “*a device that counts a particular number of minutes, hours, etc. which have gone past*” [Cambridge Dictionary], обозначающих в рамках одного слова прибор, отсчитывающий оставшийся срок людей на земле.

“*I expect you'll be wanting to get off,’ she said. ‘I'm glad we got this marriage business sorted out. It was quite nice talking to you.’ ‘We could have a sort of **hate-hate relationship**,’ said Mort. ‘I don't normally get to talk with the people father works with.’”.*

Окказионализм, построенный путем подмены компонентов в уже существующей языковой единице английского языка **love-hate relationship** “*strong feelings about someone or something that are a mixture of love and hate*” [Cambridge Dictionary] и обозначающий тип отношений, при котором чувство ненависти к кому-либо является непроходящим.

Таким образом, в ходе анализа случаев употребления лексических средств актуализации лингвокреативности в романе Т. Пратчетта “Mort” было обнаружено, что наибольшей частотностью обладают образные сравнения, включающие разнообразные его виды, среди которых наиболее частыми являются сравнения, образованные по классическим моделям, менее частотными оказались лексические окказионализмы, а самую малочисленную группу лексических средств составили концептуальные метафоры, что свидетельствует о

влияния жанра, в рамках которого строится фэнтезийный мир, на количество лингвокреативных решений, а также об уникальности авторского стиля, чьи авторские лингвокреатемы обусловлены своеобразием английской деривации и стилистическим своеобразием самого романа, детерминированного использованием автором лексических образных языковых средств.

2.2. Актуализация феномена лингвокреативности в романе Н. Геймана “American Gods”

Среди языковых единиц романа “American Gods” Н. Геймана в качестве лексических средств актуализации лингвокреативности были выявлены образные сравнения и окказионализмы. Наиболее многочисленными средствами становятся образные аппроксимирующие сравнения классического типа, содержащие маркеры *like* и создающие ощущение приблизительной эквивалентности:

1) “*The man nodded, scribbled one final note, then he closed the file and put down the ballpoint pen. Two pale **hands rested on the gray desk like pink animals**. He brought his hands close together, made a steeple of his forefingers, and stared at Shadow with watery hazel eyes.*”;

“*Shadow took another tentative sip. Yes, he could taste the honey, he decided. That was one of the tastes. ‘Tastes kinda like pickle juice,’ he said. ‘Sweet pickle-juice wine.’ ‘Tastes **like a drunken diabetic’s piss**,’ agreed Wednesday. ‘I hate the stuff’*”;

“*‘We may as well be, at that,’ said Sweeney, raising his head from the floor, ‘for the joy’s gone out of me now, like the pee from a small boy in a swimming pool on a hot day.’ And he spat the blood from his mouth and closed his eyes and began to snore, in deep and magnificent snores.*”;

“*‘The best thing about the states we’re heading for,’ said Wednesday, ‘Minnesota, Wisconsin, all around there, is they have the kind of women I liked when I*

was younger. *Pale-skinned and blue-eyed, hair so fair it's almost white, wine-colored lips, and round, full breasts with **the veins running through them like a good cheese.***”;

“**Chicago happened slowly, like a migraine.** First they were driving through countryside, then, imperceptibly, the occasional town became a low suburban sprawl, and the sprawl became the city.”;

“The three men went back into the shabby sitting room. There was a brown nicotine ring around that room that **ended about a foot from the ceiling, like the tide line in an old bathtub.**”;

“The door slammed closed behind them. Shadow wondered if they would turn out the light, but they didn't, and **it blazed into the room like a cold eye.**”;

“As soon as he got out into open country he pulled off onto an empty tractor path on the side of the road, and he parked by a snow-spotted stubbly field in which **a slow procession of fat black wild turkeys walked like a line of mourners;** he turned off the engine, stretched out in the backseat, and fell asleep.”;

“He picked up what looked like a small, heavy chrome drill with a medallion-sized round saw blade at the business end. He turned it on, and cut through the ribs at both sides of her breastbone. **The girl opened like a purse**”.

Shadow suddenly was aware of a mild but unpleasantly penetrating, pungent, meaty smell”;

“The man in the dark suit stares. Then he nods his head, reluctantly, and makes a comment. ‘Of course I am,’ says the bearded man, **smiling like a knife.** ‘What do you expect? But look at it this way: it's the only game in town.’”;

“ ‘But you can rely on us.’ He gently patted Shadow on the back and almost sent him sprawling. **It was like being gently patted on the back by a wrecking ball.**”;

“Czernobog chuckled. **It sounded like a metal ball rattling in a dry skull.**”;

“The storm, which had abated at dawn, began to return as the day passed. Gray, roiling clouds stretched from horizon to horizon; a slow drizzle began to fall. **The body at the base of the tree seemed to have become less, in its stained motel winding sheet, crumbling into itself like a sugar cake left in the rain.**”;

“Shadow closed the door. Something was pulling at him. He was alone in the darkness once more, but the **darkness became brighter and brighter until it was burning like the sun.**”;

“She walked by a place where, long ago, a farmhouse had stood. Even today several walls were still standing, **jutting out of the weeds and the meadow grass like rotten teeth.** A thin rain was falling. The clouds were dark and low, and it was cold.”;

“The pigtailed girl passed within a foot of him; he could have reached out and touched her, and they didn’t see him at all. He watched them walking away from him down the street, and felt a pang, **like a minor chord being played inside him.** It had been a good kiss, Shadow reflected, but Sam had never looked at him the way she was looking at the pig-tailed girl, and she never would.”;

“ ‘...’ he continued, wrinkling his nose at the used condom that lay on the bottom flight of steps, toeing it to the side of the stairs with distaste – ‘**Someone could slip on that. Break his neck,**’ he muttered, interrupting himself. “**Like a banana peel, only with bad taste and irony thrown in.**” He pushed open the door, and the sunlight hit them. ‘Liberty,’ boomed Wednesday, as they walked to the car, ‘is a bitch who must be bedded on a mattress of corpses.’”;

Также были выявлены морфологически маркированные с помощью суффиксов *like* и *ish* сравнения, выражающие идею более компактно:

2) “Above him the sky was iron gray, featureless and flat as a mirror. It continued to snow, erratically, in **ghostlike** tumbling flakes.”;

“Snow, thought Shadow. High in the atmosphere, perfect, tiny crystals that form about a minute piece of dust, each a **lacelike** work of fractal art. And the snow crystals clump together into flakes as they fall, covering Chicago in their white plenty, inch upon inch...”;

“Lucy smirked, and took a **ladylike** puff of her cigarette.”;

В ходе анализа романа были также выделены скалярные сравнения, в которых объекты сравниваются на основе общего параметра:

3) “One midwinter’s day, when **the sun was as distant and cold as a dull silver coin**, they saw that the remains of the scraeling’s body had been removed from the ash tree. That afternoon it began to snow, in huge, slow flakes.”;

“Agasu was a boy who smiled often: his teeth were white and perfect, and he showed them as he grinned, his happy smiles making Wututu happy in her turn. He was not smiling now. Instead he tried to show bravery for his sister, **his head back and shoulders spread, as proud, as menacing as a puppy with its hackles raised**”.

Еще одним средством конструирования образных сравнений, образующих соответственную группу, служит модель образования композитов с помощью голофразиса:

“It was a bad scream, a full-throated, **seen-a-ghost** hysterical scream, which silenced all conversation.”, где **seen-a-ghost** является свернутым аналогом оборота *as though you’ve seen a ghost*.

В процессе анализа произведения были выделены лексические окказионализмы, включающие имена собственные людей, а также авторские окказионализмы, обозначающие обстоятельственную характеристику человека или явления:

“In the food hall **Sam Fetish** sidled over to Shadow and smiled, showing his old teeth. He sat down beside Shadow and began to eat his macaroni and cheese.”.

Окказиональный антропоним, выступающий в функции «говорящего» имени собственного героя романа жреца вуду, образован путем аффиксации, представленной суффиксацией, а именно прибавления суффикса **er: fetish** “an object that is worshipped in some societies because it is believed to have a spirit or special magical powers” [Cambridge Dictionary] + **er** “added to some verbs to form nouns that refer to people or things that do that particular activity” [Там же].

“ ‘Let’s see. Well, seeing that today certainly is my day—why don’t you call me Wednesday? **Mister Wednesday**. Although given the weather, it might as well be Thursday, eh?’”.

Окказионализм, выступающий в функции имени собственного персонажей романа, являющимся богом Одином, чье имя в германо-скандинавской

мифологии является также названием дня недели: **Wednesday** “*The day of the week before Thursday and following Tuesday. Recorded from Old English (in the form *Wōdnesdæg*) it is named after the Germanic god Odin, and is the equivalent of late Latin *Mercurii dies*.*” [The Concise Oxford Dictionary of English Etymology].

“*I am afraid you have the advantage of me. They call me **Mister World**, here at the top of the hill.*”.

Выступающий в функции имени собственного окказионализм обозначает предводителя новых богов и олицетворяет феномен глобализации: **globalisation** “*a situation in which available goods and services, or social and cultural influences, gradually become similar in all parts of the world*” [Cambridge Dictionary].

“*Shadow had done three years in prison. He was big enough and looked **don't-fuck-with-me** enough that his biggest problem was killing time. So he kept himself in shape, and taught himself coin tricks, and thought a lot about how much he loved his wife*”.

Окказионализм, созданный на основе голофразиса, слов предложения, соединенных воедино, и выступающий в функции определения, являющегося характеристикой главного героя.

“*‘Mister **whoever-the-fuck** you are,’ said Shadow, just loud enough to be heard over the din of the engines, ‘there isn’t enough money in the world.’*”.

Окказионализм, созданный на основе голофразиса, слов предложения, соединенных воедино, выступающий в функции имени собственного и грубо обозначающий того, чье имя неважно.

“*The song on the jukebox ended, and for a moment, the bar fell quiet, every conversation at a lull. ‘Someone once told me that you only get those **everybody-shuts-up-at-once** moments at twenty past or twenty to the hour,’ said Shadow. Sweeney pointed to the clock above the bar, held in the massive and indifferent jaws of a stuffed alligator head. The time was 11:20.*”.

Окказионализм, созданный на основе голофразиса, и выступающий в функции определения, являющегося обстоятельственной характеристикой периода тишины, возникающего в определенный момент времени.

*“Czernobog walked around the vehicle. Then he started to cough, a lung-rumbling, old-man, **five-in-the-morning smoker’s cough**. He hawked, and spat, and put his hand to his chest, massaging away the pain”.*

Окказионализм, созданный на основе голофразиса, выступает в функции определения и является характеристикой определенного вида кашля, возникшего у персонажа романа.

*“Natalie made a noise. ‘Something you should have told me about?’ ‘Maybe. But not like that. It was **a Fuck-Off Kiss**.’”.*

Окказионализм, созданный на основе голофразиса, выступает в функции определения и является обстоятельственной характеристикой поцелуя, который женский персонаж дает мужчине в своем сне.

*“ ‘Car died a few miles down the road. It was a pieceashit if you’ll pardon my language,’ said Shadow. ‘**Pee-Oh-Esses**,’ she said. ‘Yup. That’s what my brother-in-law calls ‘em. He buys and sells cars in a small way. He’ll call me up, say Mattie, I just sold another Pee-Oh-Ess. Say, maybe he’d be interested in your old car. For scrap or something.’”.*

Окказионализм, созданный на основе словосочетания, чей звуко-буквенный состав был трансформирован. Данный окказионализм выступает в функции имени собственного, грубо обозначая объект, не вызывающий уважения, в частности старую машину, непригодную для выполнения своей первостепенной задачи: **piece of shit** “a derisive term for something that one considers utterly worthless or inferior” [The Free Dictionary].

*“Town said, ‘I think the whole thing’s a crock of shit. But if their rules make them happy, then my agency is happy and everybody’s happy.’ He slurped his Coke. ‘Roll on midnight. You take the body, you go away. We’re all **lovey-fucking-dovey** and we wave you goodbye. And then we can get on with hunting you down like the rats you are.’”.*

Окказионализм в функции определения, уничижительно обозначающее проявление романтических отношений между двумя возлюбленными. Окказиональное сложное слово образуется путем добавления компонента *fucking* в уже существующую лексическую единицу английского языка для выражения пренебрежения к излишней манерности романтических отношений, их доброте и взаимовыражению любви: **lovey-dovey** “*if two people in a romantic relationship are lovey-dovey, they show their love for each other in public by touching each other and saying loving things*” [Cambridge Dictionary].

“*Shadow walked the meadow, making his own slow circles around the trunk of the tree, gradually widening his circle. Sometimes he would stop and pick something up: a flower, or a leaf, or a pebble, or a twig, or a blade of grass. He would examine it minutely, as if concentrating entirely on the **twigness** of the twig, the **leafness** of the leaf*”.

Окказионализмы, образованы путем аффиксации, представленной суффиксацией: **twig** “*a small, thin branch of a tree or bush, especially one removed from the tree or bush and without any leaves*” [Cambridge Dictionary] + **ness** “*added to adjectives to form nouns that refer to a quality or a condition*” [Там же], **leaf** “*one of the flat, usually green parts of a plant that are joined at one end to the stem or branch*” [Cambridge Dictionary] + **ness** “*added to adjectives to form nouns that refer to a quality or a condition*” [Там же]. Окказионализмы *twigness* и *leafness* в рамках словосочетаний *on the twigness of the twig* и *the leafness of the leaf* выступают в функции дополнений и обозначают сущность предметов, в частности ветки и листка, на которых концентрируется герой.

“*He was very tired: the unending daylight had made sleep almost impossible, and he had sat in his hotel room through the whole long **nightless night** alternately reading a guidebook and *Bleak House**” (N. Gaiman. *American Gods*)

В данном случае представлено окказиональное словосочетание **nightless**, образованное путем аффиксации, представленной суффиксацией: **night** “*the part of every 24-hour period when it is dark because there is very little light from the sun*” [Cambridge Dictionary] + **less** “*used to form adjectives meaning*

‘without (the thing mentioned)’” [Там же], + **night** *“the part of every 24-hour period when it is dark because there is very little light from the sun”* [Там же], являющееся окказиональной единицей языковой игры в функции определения, обозначая характеристику периода времени, когда ночью солнце не заходит за горизонт и продолжает светить так же, как и днем.

*“Because they may babble on about **micromillisecons** and virtual worlds and paradigm shifts and what-have-you, but they still inhabit this planet and are still bound by the cycle of the year. These are the dead months. A victory in these months is a dead victory”*.

Окказионализм, образованный путем аффиксации, представленной префиксацией: **micro** “very small ” [Cambridge Dictionary] + **milli** “ 0.001 or one thousandth of the stated unit ” [Там же] + **seconds** “a short unit of time that is equal to a 60th of a minute” [Cambridge Dictionary]. Используемый автором окказионализм обозначает несуществующую наименьшую единицу времени.

Таким образом, в результате проведенного анализа лексических средств лингвокреативности в романе “American Gods” Н. Геймана было выявлено, что среди рассмотренных лингвокреативных единиц преобладает группа образных сравнений, строящихся по классическим моделям с использованием маркеров *like* и конструкции *as...as*, а наименьшей частотностью обладает группа окказионализмов, входящих в различные семантические подгруппы. Авторские лингвокреатемы обусловлены самобытностью авторского стиля писателя Н. Геймана, стилистическими особенностями использованных им лексических языковых единиц, а также уникальностью и новизной строящегося на действительности реального мира постклассического типа жанра фэнтези, в рамках которого работает писатель Н. Гейман.

2.3. Актуализация феномена лингвокреативности в романе В. Моэрс “Der Schrecksenmeister,,

В процессе изучения романа жанра фэнтези В. Моэрс “Der Schrecksenmeister” методом сплошной выборки для анализа были выявлены такие лексические средства актуализации лингвокреативности как метафоры, образные сравнения и окказионализмы.

Структурно-семантическая специфика сравнений немецкого языка состоит в введении определенной сравнительной группы или сравнительного придаточного предложения с помощью союзов *wie*, *so...wie*, *als*, *als ob* и *als wenn*, благодаря чему происходит характеристика того или иного свойства, действия, состояния через конкретный образ, образное соотнесение с которым указывает на способ представления определенного качества, или с помощью морфологической маркировки путем применения полуаффиксального способа образования, являющегося наиболее продуктивным и делающего высказывание более компактным, давая определённую характеристику, но при этом, не перегружая описание излишними подробностями, а также лексико-грамматических индексов, т.е. глаголов, принадлежащих различным группам: чувственного восприятия, общего действия и поведения или глаголам, создающим неполную предикацию, которые присоединяются к семантическому ядру придаточного предложения.

Обратимся к анализу образных сравнения, встретившихся в ходе работы с текстом романа В. Моэрс “Der Schrecksenmeister,,

К наиболее многочисленной группе образных сравнений относятся аппроксимирующие сравнения, содержащие союзы *wie* и *als*, создающие ощущение приблизительной эквивалентности:

1) *„Die meisten Schindeln lagen so vorschriftsmäßig, wie es sich ein Dachdecker nur wünschen konnte, aber an manchen Stellen ragten sie krumm und schief aus der Ordnung, wie ungepflegte Riesenzähne, vom Wind in Hunderten von Jahren hervorgezerrt und malträtirt“;*

„Eine ornithologische Theorie hingegen besagt, dass sie von Riesenvögeln gelegt wurden und dass eines Tages aus ihnen etwas Unvorhersehbares schlüpfen wird. Die Eier geben brummende Geräusche von sich, **als ob sie sehr angestrengt nachdenken**. Daher rührt ihr Name“;

„Stellt euch einen Ort vor «...» Häuser mit **buckligen Dächern** und **warzigen Fassaden**, denen die Schindeln ausfielen und von denen der Kalk rieselte. Die sich **gegeneinanderlehnten wie Schwindsüchtige**, um nicht zusammenzubrechen. Die von **Gerüsten mühsam aufrecht gehalten wurden wie von Krücken**. Könnt ihr euch das vorstellen? Gut. Dann seid ihr in Sledwaya“;

„Im unruhigen Licht von flackernden Kerzen **harreten sie aus wie Gespenster von Sesseln und Schränken**“;

„Er glitt leichtpfotig die Schindeln herab und umschlich den Tontopf mit gesenktem Kopf, lauernd und witternd. Dann sprang er hoch, wühlte sich tief in den Strauch hinein und schnupperte ekstatisch jeden Stängel, jedes Blatt, jede Blüte von oben bis unten ab, wobei er **schnurrte wie ein Brummkreisel**. Und dann miaute er die Pflanze noch lange an, als sänge er ihr ein Liebeslied“;

„Izauela sah Echo lange und eindringlich an, und zum ersten Mal fürchtete er sich wirklich vor ihr. In ihrem Blick funkelte die jahrtausendealte Macht des Schreckenwesens. Ihm wurde furchtbar kalt, als würde sich ein riesiger Schatten auf ihn legen, und er glaubte für einen kurzen Moment wieder jene unheimliche Musik zu hören, die er beim ersten Anblick des Schreckenhauses vernommen hatte. **Ein Blick wie eine Drohung, ein Blick wie ein Fluch**“;

„Ein Nebelfetzen wehte ihm voran und erinnerte ihn an das Gekochte Gespenst, als sie gemeinsam durch die Korridore des Schlosses zogen. Ach, Eißpins Schloss! Hier draußen kam ihm **das unheimliche Gemäuer des Schreckenmeisters wie eine Luxusherberge** vor. Die Bäume schienen immer näher zusammenzurücken, je tiefer er in den Forst eindrang. Er sah dicke Käfer, viel zu große Ameisen und Spinnen, die auf der Baumrinde herumkrabbelten;

„Seht mal, Jungs!«, sagte der Anführer der Meute. Es war ein kohlrabenschwarzer Bullterrier, **kompakt wie ein Amboss**. „Unsere Mahlzeit hat den passenden Wein gleich mitgebracht“. Die anderen drei Köter blafften beifällig“;

В данном случае представлено окказиональное образное сравнение, образованное путем внедрения в классическую структуру прилагательное + *wie* + существительное образного сочетания разночастеричных и противоречащих друг другу единиц **kompakt** и **Amboss**, находящих воплощение в стилистическом приеме оксюморона, языковой базой для построения которого служит антонимия.

Среди образных сравнений были также обнаружены обладающие дву-членной структурой сравнения, чья устойчивая сочетаемость с кругом прилагательных или глаголов была нарушена путем преобразования:

2) „Das genaue Gegenteil davon ist der Schüchterspargel hier. Auch ein Gewächs des Großen Waldes. **Schüchtern wie ein Backfisch**“;

„Die Schreckse **kicherte wie ein Backfisch**, dann zuckte sie zusammen“.

В данном случае приведены два примера использования деформированного фразеологического оборота **sich wie ein Backfisch benehmen** „wird jemand als Backfisch bezeichnet, bezieht sich das vor allem auf Mädchen, die für ihr Alter noch nicht sehr reif sind und sich albern verhalten“ [GEO], чье узуальное значение представляет незрелый образ поведения человека, а точнее – молодой девушки, сравниваемой с мальком рыбы.

В следующем случае представлена во многом переходящая в разряд развернутой метафоры целая цепочка языковой образности, состоящая из нескольких образных сравнений, различающихся темами, эталонами и разной степенью языковой образности, но схожим модулем сравнения, основанном на вкусовых ощущениях:

3) „Eißpin schüttete sich ein neues Glas derart voll mit dunklem Roten, dass es überlief. „Und nun“, rief er, „die Schmeckung!“ Er trank das Glas in einem einzigen Zug leer, wobei es ihm völlig egal zu sein schien, dass ihm der rote Saft in den

Kragen lief. Er behielt einen Schluck im Mund, auf dem er übertrieben lange herumkaute, bevor er auch ihn herunterschluckte. „Aaaah! Recht frühreif, aber schon von Charakter! Ein starkes Rückgrat aus Walnuss und Erdbeere – blümerant, aber auf eine erdige, ehrliche Art. **Ein Echo aus Lakritz hallt lange am Zäpfchen nach und seilt sich dann tief in die Speiseröhre ab. Ein Reifeton, der schmeckt wie eine alte Geige, die ein vertrautes Wiegenlied spielt. Der unvermeidliche Pfirsich, der in jedem Roten lungert, aber paniert mit mürbem Keks. Da ist Kerzenfett. Neuschnee. Spekulatius. Wenig Finesse, dafür eine burschikose Säure, die etwas breitschultrig ist an den Kanten, aber korrekt ins Holz nagelt. Ich schmecke junges Leder, rostiges Eisen, feuchten Teppich, Fensterkitt und Tannennadeln. Auch Gänsebraten und den Brombeerpudding meiner toten Großmutter. Der Körper hat Volumen, aber ich würde ihn nicht als dick, sondern eher als vollschlank bezeichnen, mit viel zu großen Füßen. Eine Olivenölspur schmiert seinen Abgang, welcher lang und breit ist, wie der Ton einer uralten Totenglocke, der in den unterirdischen Gewölben einer Katakombe verklingt, in der siebenhundert nackte Zwerge fasten.**““.

Было выявлено также скалярное сравнение, содержащее классическую структуру *so... wie*, в которой две или более сущности сравниваются по определенным параметрам на основе общего параметра, выраженного прилагательным или наречием:

4) „Er erreichte seine größte Popularität vor Hunderten von Jahren, und sein Stil war schon zu Lebzeiten – ich sage das mit aller Vorsicht und mit allem Respekt – *so sperrig wie ein Kleiderschrank und so gewöhnungsbedürftig wie Trompaunenmusik. Mich hat dieser Stil immer in höchste Verzückung versetzt, weil in ihm das pure Orm greifbar ist*“.

В данном случае представлено окказиональное сравнение, в основе которого лежит окказиональное слово **Trompaunenmusik** – музыка, исполняемая на трубах, создаваемых из трубчатых мидий, которые растут на Замонийской Ривьере, одной из локаций авторского цикла. Из труб можно получить звучание совершенно разных инструментов, музыка едва уловима слухом и используется в гипнотических целях, так как имеет галлюциногенный эффект,

т.е. может заставить слушателя увидеть определенные образы и события, когда тот закроет глаза.

Еще одной группой сравнений, выделяемых в рамках анализа образных языковых средств как приемов реализации лингвокреативности становятся ирреальные сравнения, включающие лексико-грамматические индексы, а именно глагол чувственного восприятия *sich anfühlen* и глаголы *sein* и *aussehen*, создающие неполную предикацию и присоединяющиеся к семантическому ядру придаточного предложения:

5) *„Izanela presste ihre Lippen auf die seinen. **Es fühlte sich an, als würde ihm ein uralter Putzlappen, der über Nacht in einem Gurkenfass eingelegt worden war, in den Mund geschoben.** Aber Echo hielt stand. Izanela holte ihre Zunge wieder ein, und er öffnete die Augen“;*

*„Die Schrecksengasse **sah bei Nacht und Nebel aus, als hätte sich eine Bande von hausgroßen Kerlen mit spitzen Räuberhüten an den Rändern einer gewundenen Straße niedergelassen, um dort den Passanten aufzulauern**“;*

*„Echo schlich vorsichtig durch den Türspalt. Aus der frischen Nachtluft in die Stube voller Ofenhitze, Suppendampf und fremdartiger Aromen zu treten **war fast so, als würde er in nasse Watte gepackt**“.*

Следует также упомянуть аппроксимирующие сравнения, в которых используется предложный оборот для установления образного параметра для сравнения, в частности, *den Eindruck machen, als...:*

6) *„Ihre Haut war bleich und blutarm, ihre Augen von dunklen Ringen umschattet, ihr Blick glasig und freudlos. Sie gingen mit gesenkten Köpfen und hängenden Schultern, und **manche machten den Eindruck, als würden sie gleich im Gehen oder Stehen ihr Leben aushauchen.** Viele husteten schrecklich, röchelten oder niesten, schnieften in große, oft blutige Taschentücher, und manche trugen warme Wickel um den Hals. Aber das war ein normaler Anblick“.*

Обратимся к анализу концептуальных метафор, встретившихся в ходе работы с текстом романа В. Моэрс “Der Schreckenmeister,, которые включают различные типы метафорических трансформаций, в основе которых лежит скрытое сравнение двух и более объектов.

1) *„Denn Eißpin war der eigentliche Herrscher der Stadt, ihr ungekrönter Tyrann, ihr schwarzes Herz und krankes Hirn zugleich“;*

В данном случае представлено соединение двух идиоматических оборотов в рамках одной метафоры, обозначающей человека, являющегося главой города и его защитником от ужасов или «сердцем и мозгом» города, которые стали «черным» из-за характера Schreckenmeister, **schwarz** = „böse“ [Cambridge Dictionary], и «больным» из-за количества болезней и невзгод городских жителей, которые наслал сам глава города, **krank** = „nicht so wie bei einem gesunden Menschen“ [Cambridge Dictionary].

2) *„Jawohl. Denn nun nehmen wir mit dem Wein telepathischen Kontakt auf! Und entreißen ihm seine letzten Geheimnisse! Wie steht es mit seinen philosophischen Qualitäten? Ist es eher ein optimistischer oder ein pessimistischer Tropfen? Ist er spritzig oder beschränkt? Geistreich oder hirntot?“;*

Представленный пример концептуальной метафоры содержит фразеологические обороты, в которых вино, а точнее его сорта, обладает человеческими качествами, в связи с определенным воздействием, оказываемом на человека: в ходе употребления человек либо становится чрезвычайно меланхоличен и задумчив или необыкновенно жизнерадостен, дает человеку остроту ума и логическую ясность, благоприятствующую мышлению или наоборот заглушает инстинкты и заставляет совершать опасные и нелепые поступки.

3) *„Man stelle sich einen hohlen, feuchten Baumstamm vor, in dem eine Iltisfamilie verendet und vermodert ist, zu deren Gedenken ein paar Räucherstäbchen brennen – damit kommt man dem Parfüm einer Schreckse vielleicht am nächsten“;*

Данная концептуальная метафора отражает непередаваемый запах Ужаса, одного из героев романа, чей внешний облик отталкивает других людей, путем скрытого образного сравнения с запахом мёртвого семейства хорьков и ароматических палочек, зажжённых по случаю их смерти, лежащего в основе метафоры.

4) „*Auf jeden Fall drahtig und schlank. **Gefährlich. Furchteinflößend. Und auch ... attraktiv – nicht wahr? Ja, Echo fand sich gut aussehend. Oben ist unten und hässlich ist schön. Krank ist gesund und böse ist gut***”;

Приведенная выше метафора представляет собой описание Schrecksenmeister, чье внешний облик отталкивает главного героя Эхо, однако вместе с тем привлекает его, что отражено в привычном идиоматическом выражении кожаных мышей, вечно говорящих „*Niemand versteht die Ledermäuse*”, так как именно они одарены способностью к изменению перспективы их видения, своего рода обратным взглядом на мир, во многом благодаря их затворническому и перевернутому» образу жизни, который так подходит, по мнению главного героя, для описания противоречивости Schrecksenmeister.

5) „*Ah, Zivilisation! ‘, dachte Echo erleichtert. Na ja, was man in einer solchen Umgebung für Zivilisation hält – ein matschiger Weg voller Pfützen und Stolperfallen aus Wurzeln und Wackersteinen*“;

Представленная метафора содержит два противоречащих друг другу образных элемента, в основе которых лежит понятие **Zivilisation** как *die Lebensbedingungen in einer relativ hoch entwickelten Gesellschaft* [Cambridge Dictionary], сравниваемое с грязной тропинкой, полной луж, камней и препятствий из корней, едва ли напоминающей блага цивилизации, но выводящей главного героя Эхо из пугающего его леса.

6) „*Wenn sie dich sticht, dann bist du rettungslos des Todes. Es gibt kein Gegengift, weil sie die Zusammensetzung ihres Giftes täglich verändert. Und was dieses Gift mit deinem Körper anstellt, das ist beispiellos in der Welt der toxischen Substanzen. Der Tod durch die Schneeweiße Witwe ist der schönste und der schrecklichste zugleich, größte Qual und höchstes Entzücken*”;

В основе приведенной метафоры лежит сравнение, включающее антонимичные образные компоненты, отражающие противоречащие друг другу концепты: смерть как **höchstes Entzücken** (größte Begeisterung, Freude; freudige Zustimmung) [Duden], высшее удовольствие, и **größte Qual** (länger andauernde, unerträgliche Empfindung des Leidens) [Duden], ужаснейшее из мучений.

В ходе анализа контекстов была выделена группа окказиональных метафорических единиц, созданных автором в ходе конструирования картины мира, в основе которой лежат культурные реалии мира, в границах которого существуют герои романа.

7) „*Die Schreckse sah Echo lange an, und Echo starrte zurück. Eine Weile herrschte tiefes Schweigen, und es wurde so still, dass man das Friedhofslicht wispern hörte*“;

В основе окказиональной метафоры, образованной аллюзивным способом, лежит идиоматическое выражение, обозначающее полную тишину, **so still sein, dass man eine Nadel fallen hören kann** „*sehr still sein*“ [Wortbedeutung.info], однако, преобразованное с помощью имплементации окказиональной единицы **das Friedhofslicht**, обозначающей редкое замонийское растение, издающее едва различимый шепот.

8) „*Denn das wird man mit Sicherheit tun. So, wie ich deinen Körper balsamiere, wird dein Fell noch glänzen, wenn die Späne längst zu Mehl verfallen sind*“;

В основе концептуальной метафоры лежит окказиональное идиоматическое выражение, обозначающее невероятность определённого события, построенное по аналогии с уже имеющимися в корпусе языка фразеологическими выражениями, как **am Nimmerleinstag, wenn's Kutzen hagelt, am Sankt-Nimmerleins-Tag**, обозначающие время, которое никогда не наступит: „*umgangssprachlich: bis zu einem Tag in ferner Zukunft (warten), der wohl niemals kommen wird.*“, [Wortbedeutung.info].

9) „*Ich bin die Königin der Furcht! Aber du – du könntest ihr Fürst sein. Noch fehlen dir ein paar Federn dazu. Aber vielleicht erwirbst du dir sie ja in dieser Nacht.*‘ *Die Schneeweiße Witwe schwebte über Eißpin hinweg zu einem der Fenster, auf deren Brüstung sie sich niederließ*“;

В основе представленной концептуальной метафоры лежит окказиональное идиоматическое выражение, обозначающее факт несостоятельности героя для обретения звания «принца» ужаса, отсутствия у него необходимых качеств (**fehlen** = *für einen bestimmten Zweck nötig sein, zusätzlich gebraucht werden* [Cambridge Dictionary]) или совершения определенных действий, по исполнению которых, по мнению чудовища, проживавшего у него в замке и считавшегося «королевой» ужаса, он возможно заслужит данный титул в день убийства главного героя.

10) „*Dann richtete er wieder seinen bohrenden Blick auf Echo. ‚Nun‘, sagte er, ‚was ist?‘ ‚Ich weiß nicht‘, zögerte Echo. ‚Ich hänge ziemlich am Leben ...‘ ‚Ihr Kratzen habt doch acht Stück davon, sagt man‘, grinste Eißpin und entblößte dabei sein giftgelbes Gebiss. ‚Ich will nur ein einziges.‘ ‚Verzeihung, aber **ich glaube nur an ein Leben vor dem Tod, nicht an eins danach**‘, sagte Echo*“;

В основе представленной метафоры лежит религиозный концепт о жизни после смерти: **an ein Leben vor dem Tod glauben** „*christen glauben an die Auferstehung nach dem Tod. Zurückzuführen ist dieser Glaube auf die Osterereignisse: Jesus Christus, der Sohn Gottes, wurde ans Kreuz genagelt und nahm die Sünden aller Menschen auf sich. Nach seinem Tod wurde er begraben, am dritten Tag ist er auferstanden*“ [Planet Wissen], в русле которого верующие люди, в частности христиане, верят в вечную жизнь, следующую после жизни на земле. В данном случае автором преобразовано путем распространения выражение «*верить в жизнь после смерти*», а получившееся «*верить только в жизнь до смерти*» означает желание героя как можно дольше жить и не стать жертвой главного антагониста.

11) „*Darüber besagt mein Vertrag mit ihm nichts. **Wer zuerst kommt, tötet zuerst.** Er hätte sich eben beeilen müssen. Er hat wohl nicht gedacht, dass ich so schnell bin*“;

Представленная метафора содержит идиоматическое выражение, подвергнутое авторскому преобразованию путем замены второго образного языкового компонента оригинального фразеологического оборота **Wer zuerst kommt, mahlt zuerst** „*jemand, der als Erster beziehungsweise vor anderen Menschen an einen bestimmten Ort kommt, auch dementsprechend als Erster etwas machen darf. Derjenige, der zu spät kommt, muss entweder warten oder geht sogar leer aus*“ [Nordbayern.de] для обозначения ситуации, в которую попал главный герой, в скором времени и так ожидающий своей смерти по контракту, однако, до этого угодивший в смертельную схватку со смертоносным чудовищем.

12) „*, Gut, dazu muss man wissen, dass dieser Konditor zunächst ein ziemlich **saurer** Geselle war. Er verachtete alle Arten von Süßigkeiten, er hasste Kuchen und Pudding, er verabscheute Parfaits und Plätzchen, Desserts waren ihm ein Gräuel, und süße Sahne fand er zum Fürchten. Er liebte saure Gurken und Rollmöpfe, Stinkkäse und Salzheringe, den Roggen von Fischen und Sauerkraut aus dem Sauerwald, eingelegt in Sauerrahm.*‘ ,*Na, **immerhin beginnt die Geschichte mit einer sauren Note***‘, dachte Echo. ,*Das passt schon besser zu ihm*“;

Приведенный отрывок содержит прилагательное **sauer**, являющееся характеристикой героя рассказа, и чье денотативное значение, *in der Geschmacksrichtung von Essig oder Zitronensaft liegend und die Schleimhäute des Mundes zusammenziehend, den Speichelfluss anregend* [Duden] объединено с коннотативным значением *ugs.: schlecht gelaunt, verärgert* [Cambridge Dictionary] в рамках характеристики героя и его тона как с точки зрения предпочтения, отдаваемого героем кислым и уксусным продуктам, так и его упаднического настроения, вечно плохого настроения.

13) „*Und manchmal war ihm, als könne er tatsächlich das dünne Gewimmer von Eißpins bedauernswerten Gefangenen hören, die ihren Kerkermeister anflehten, ihnen ein **gnädiges Verrosten auf der Müllhalde zu gewähren***“;

В основе окказиональной метафоры, образованной аллюзивным способом, лежит идиоматическое выражение **jemandem gnädigen Tod gewähren**, обозначающее дарование кому-либо милостивой смерти: **gewähren** „*etw. Positives für jdn bieten*“ [Cambridge Dictionary], чье коннотативное значение подвергается трансформации путем замены образного языкового компонента **einen gnädigen Tod** на **ein gnädiges Verrotten**, в связи с предпочтением некоторых объектов и предметов вместо мучений в замке главного антагониста подвергнуться процессу ржавления на свалке, что для них равносильно смерти.

14) „*Diesmal würde er nicht gleich mit der Tür ins Haus fallen, und er kam auch nicht mit leeren Pfoten*“;

В основе данной метафоры лежит преобразованное идиоматическое выражение **mit leeren Händen** „*ohne etwas mitzubringen, mitzunehmen, z. B. ein Geschenk Erfolg, Ergebnis oder Perspektive*“ [DWDS], в котором заменен один из образных языковых компонентов, **Händen** на **Pfoten**, так как герой романа является котом вымышленной породы.

15) „*Das ist mächtig komisch, Herr Stadtschreckenmeister*“, *erwiderte Echo höflich. Macht ruhig Eure Scherze über einen, der mit einer Pfote im Grab steht, denn ich habe etwas übrig für schwarzen Humor. Seht mir aber bitte nach, dass ich darüber im Moment nicht lachen kann. Mir ist das Lachen im Hals stecken geblieben, und da habe ich es runtergeschluckt, weil ich so großen Hunger habe*“.

Также, как и в предыдущем примере в основе приведенной метафоры лежит преобразованное идиоматическое выражение **mit einem Fuß im Grab stehen** „*dem Tod nahe sein, sich in Lebensgefahr befinden*“ [DWDS], в котором заменен один из образных языковых компонентов, **Fuß** на **Pfote**, так как герой романа является котом вымышленной породы.

В процессе анализа произведения на наличие лексических лингвокреативных средств была также выделена наиболее многочисленная группа лексических средств – лексические окказионализмы, принадлежащие к различным семантическим группам.

Наиболее многочисленными семантическими группами становятся имена собственные, географические наименования и имена людей, а также обозначения предметов и явлений фантазийной реальности.

В частности, крупной семантической группой являются окказионализмы с общим корнем *schreck*, включающие окказиональные антропонимы и окказионализмы в функции имени собственного:

1) „*Echo antwortete nicht, aber er war nicht unerfreut über die Rage der Schreckse. Sie zeigte ihm, wie motiviert sie war*“;

Окказионализм в функции имени собственного, образованный от **Schreck** „*heftige, plötzliche Angst*“ [Cambridge Dictionary]. Данный окказионализм женского рода и обозначает разумных существ мира Цамонии, которые отличаются уродливым и пугающим видом, преимущественно считаясь женского пола суеверными жителями.

„*Denn sie waren erfreulicherweise tot – und mit größter Kunstfertigkeit ausgestopft, weil auch die Gruseltaxidermie, das Ausstopfen von furchteinflößenden Daseinsformen aller Art, eines der zahlreichen Steckenpferde des Schrecksenmeisters war*“;

Окказионализм, полученный путем словосложения окказионального слова **Schrecksen** + **Meister** „*Könnner auf seinem Gebiet, in seiner Kunst*“ [Duden], по аналогии с именем героя Готфрида Келлера „*Spiegel, das Katzen-, Hexenmeister*, образованный для обозначения человека, обладающего особым искусством держать в страхе всех вокруг, а также тех, кто внушает страх одним своим видом – *die Schrecksen*.

„*Dann setzte Izanuela den Topf auf ein kleines Feuer und hängte ein Thermometer hinein. ‚Jetzt erhitzen!‘, rief sie. ‚Bloß nicht kochen! Genau siebenundsiebzig Schrecks muss es sein*“;

Данный пример содержит образованный от **Schreck** „*heftige Gemütserschütterung, die meist durch das plötzliche Erkennen einer [vermeintlichen] Gefahr, Bedrohung ausgelöst wird*“ [Duden] окказионализм, обозначающий единицу

измерения самых разных вещей и субстанций, часто заменяя собой такие единицы измерения как грамм, градус или миллиметр.

*„Als Stadtschreckenmeister hatte Eißpin das **Schreckenwesen** von Sledwaya zu verwalten“;*

Приведенный окказионализм, полученный путем словосложения окказионального слова **Schrecken** + **Wesen** „*Mensch als Geschöpf, Lebewesen*“ [Duden], обозначает существо, т.е. форму жизни *Schreckse*.

*„Eines seiner vornehmlichsten Ziele war es, in jeder Stadt einen Scheiterhaufen aus Gusseisen zu errichten, der exklusiv für Schrecken bestimmt war und den er stolz den Eißpinschen **Schrecksengrill** nannte“;*

Данный окказионализм образован автором путем словосложения **Schrecken** + **Grill** „*Gerät zum Rösten*“ [Duden], последняя корневая основа которого меняет свое узусуальное значение, в связи с чем обозначая устройство для убийства через сожжение угнетаемых им существ Цамонии – *Schreckenverbrennung*.

*„Darin erklärte er haarklein die Funktionen seiner zahlreichen Marterinstrumente, wie etwa der **Schreckenquetsche**, des Glühenden Gustavs und der Elektrischen Kupferdraht-Geißel mit angeschlossener Alchimistischer Batterie. Oder den luftdichten Eißpinschen Geständnissack aus Otternleder, der mit Disteln und Brennesseln gefüllt war und in den die Schreckse zusammen mit einer schwangeren Viper, einem tollwütigen Fuchs und einem Kampfhahn eingenäht wurde, bis sie sich schuldig bekannte“;*

Приведенное окказиональное слово образовано путем словосложения **Schrecken** + **Quetsche** „*die Presse, die Vorrichtung, Maschine, durch die etwas unter Druck zusammengepresst, zerkleinert, geglättet oder in eine Form gepresst wird*“ [Duden], обозначая устройство для пыток отдельной категории существ Цамонии.

„Er erteilt durchreisenden Schrecken die Wahrsage-Erlaubnis (oder auch nicht), prüft bei den ansässigen regelmäßig die Geschäftsbücher, impft sie gegen

das Schrecksenfieber, er führt ihre jährliche Entlausung durch und kassiert die Vorhersagesteuer“;

Представленное в данном контексте образованное морфологическим путем словосложения **Schrecksen** + **Fieber** „*fiieberhafte Erkrankung*“ окказиональное слово вводится для обозначения болезни, поражающей только *Schrecksen*, при которой существо лихорадочно дает предсказания, предрекая только самые худшие вещи, которые никто не желает знать.

„Er war ein wesentlich interessanterer Gesprächspartner als das schweigsame Hemd, sein Interessensspektrum war weit gefächert und umfasste die Historie von Eißpins Anwesen genauso wie die Stadtgeschichte von Sledwaya, außerdem Zamonische Biologie, alte und neue Sprachen, ein bisschen Astronomie, Juristerei, Schrecksenkunde und auch so ziemlich alles andere“;

Приведенный окказионализм, полученный путем словосложения окказионального слова **Schrecksen** + **Kunde** „*bezeichnet Schulfächer und Wissensgebiete*“ [Cambridge Dictionary], обозначает сферу интересов главного антагониста, а именно научное направление, в рамках которого изучаются основы ужаса.

„ ‚Ich denke, der Alchimismo ist vom Schrecksimismus so weit nicht entfernt. Wenn dein Wissen löcherig ist, biete ich dir all meine Kenntnisse über die Alchimie an‘“;

Окказионализм в функции имени собственного, образованный путем аффиксации, представленной суффиксацией, т.е. прибавления суффикса *ismus*, обозначающего систему знаний в определенной области по аналогии с наименованиями *Marxismus*, *Mystizismus* и др. к корневой основе **Schrecksi**, образовавшейся от *Reglementarium Schrecksii* – своду правил, которому должны следовать существа *Schrecksen*.

„Seine einzige Begleitung war das Gekochte Gespenst, und das war Echo sehr recht, denn es stellte keine komplizierten und unbequemen Fragen und drängte ihn auch nicht, zur Geisterstunde die verrufene Schrecksenengasse aufzusuchen. In der

Begleitung des Hemdes traute er sich in fast alle Etagen des Schlosses, selbst in die unteren, wo sich die meisten von Eißpins unheimlichen Mumien befanden“;

Окказиональное слово, введенное автором, образовано полуаффиксальным способом путем прибавления полусуффикса *gasse*, обозначающего улицу или проезд, к корневой основе **Schreckse**, обозначая аллею или переулок, где угнетаемые существа Цамонии *Schrecksen* должны вести свою лечебную практику в связи с политикой, проводимой главой города; место, ставшее источником мифов и страшных историй, которого в страхе избегали остальные городские жители.

*„,Ich bin nun mal verliebt in den alten Uhu. Wo die Liebe hingefällt! Hähä! Ich kann nichts dafür. Es war Liebe auf den ersten Blick. Er kam rein, hat meine Bibliothek mit **Schrecksenflüchen** gepfändet, die Prophezeiungssteuer um zweihundert Prozent erhöht und mir eine Woche verschärften Kerker verpasst, weil die Ladenkasse nicht im vorschriftsgemäßen Abstand zur Pulverwaage stand“;*

Окказиональное слово, введенное автором, образовано путем словосложения **Schrecksen** + **Flüchen** от слова **Fluch** „magischer Spruch, mit dem man jdm / etw. Böses wünscht“ [Cambridge Dictionary], обозначая чары, насылаемые существами *Schrecksen*.

*„,Jeden Abend sitze ich am Fenster, starre hinauf zur Burg und stelle mir vor, wie ich ihm die Socken wasche und solche Sachen. Und das mir! Ich bin bekennende **Schrecksimistin!**“;*

Окказионализм, образованный путем аффиксации, представленной суффиксацией, т.е. прибавления суффикса *istin*, обозначающего специалистку в определённой сфере, в данном случае – науке существ *Schrecksen*, по аналогии с *Sozialistin*, *Realistin* др.

*„,Das ist von der Gralsunder Schrecksenakademie. Ich bin **Diplomschreckse** mit fünf Drudensternen. Weißt du, was das bedeutet?“;*

Окказиональное слово, введенное автором, образовано путем словосложения **Diplom** „amtliche Urkunde über eine abgeschlossene Universi-

täts- bzw. Fachhochschulausbildung, eine bestandene Prüfung für einen Handwerksberuf o. Ä.“ [Duden] + **Schreckse**, обозначающая дипломированное существо *Schreckse*, окончившее специализированное учреждение по получению магического образования *Schrecksenakademie* при университете в месте под названием *Gralsund*.

„ ‚Da hast du mir was aufgehalst, Kleiner!‘, stöhnte die Schreckse. ‚Vielen Dank! Weißt du, wie aufwendig es ist, das Chlorophyll einer Drachendistel zu destillieren? Ich muss fast jede benötigte Pflanze **schrecksimieren**, das ist eine besonders schonende Methode, ihre Wirkstoffe einzeln zu isolieren‘“;

Окказионализм в функции инфинитива, образованный путем аффиксации, представленной суффиксацией, т.е. прибавления суффикса *ieren*, указывающего на выполнение определенного действия, установленного значением корневой части *Schrecksi*, слова на псевдолатинском языке, обозначающего название рода существ *die Schreckse*.

„ ‚Wir schließen einen Vertrag, wir zwei Freunde der Nacht. Heute ist Vollmond. Ich verpflichte mich, dich bis zum nächsten vollen Mond – dem **Schrecksenmond** – zu mästen, und zwar auf allerhöchstem Niveau. Parfaits und Soufflés. Verlorene Wachteleier und ... ‘Ich habe verstanden’, unterbrach Echo. ‘Komm bitte zur Sache’“;

Окказиональное слово, введенное автором, образовано путем словосложения **Schrecksen** + **Mond** „die Erde umkreisender natürlicher, an bestimmten Tagen sichtbarer Himmelskörper“ [Duden], обозначающая лунную фазу, связанную с проведением обряда по извлечению жира протагониста.

„ ‚**Schreckseneichengesang!**‘, schwärmte Izanuela. ‚Etwas Besseres gibt es nicht. ‘ Sie stellte den Topf mit dem Zuckenden Veitsling auf den Tisch, der sofort begann, sich ekstatisch im Takt der Musik hin und her zu wiegen“;

Окказиональное слово образовано путем словосложения трех корневых основ **Schrecksen** + **Eichen** „Laubbaum mit hartem Holz“ [Cambridge Dictionary] + **Gesang** „Musik, die gesungen wird“ [Cambridge Dictionary], обозначающая крупный и толстый цамонийский дуб, издающий гудящую музыку,

напоминающую язык, а также похожий по форме на здание дома, в котором позволено жить *Schrecksen*.

„, *Kellergarten öffne dich?* ', übersetzte Echo fragend. *Izanela staunte. ,Du kannst **Urschrecksisch?*** ', *Ich kann alle Sprachen* ' “.

Представленный окказионализм образован автором путем аффиксации, представленной полупрефиксацией и суффиксацией, т.е. прибавления полупрефикса *ur*, обозначающего примитивность и первобытность объекта, и суффикса *isch*, обозначающего принадлежность или происхождение объекта, в данном случае – название протоязыка, используемого существами *Schrecksen*.

Следующей семантической группой становятся окказионализмы с общим корнем *buch*, включающие нарицательные окказиональные слова и окказионализмы в функции имени собственного:

2) „*Aber wenn man wusste, dass seine Baumeister dieselben waren, die auch die uralten **Buchimistenhäuser** in der Schwarzmannngasse von **Buchhaim** errichtet hatten, dann verstand man, dass dieser Baustil tatsächlich für die Ewigkeit ersonnen war* “.

Окказионализм **Buchimistenhäuser** образован путем словосложения окказионального слова **Buchimisten**, в свою очередь образованного путем аффиксации, представленной суффиксацией, т.е. прибавления суффикса *isten*, обозначающего специалистов в особом типе алхимии, сочетающем традиционную алхимию и все, что связано с книгопечатанием, книгами и литературой, + **Häuser** от Haus „*Gebäude, in dem Menschen wohnen oder arbeiten*“ [Cambridge Dictionary, что в общем обозначает жилища специалистов в данной области алхимии родом из города *Buchhaim*.

Географический окказионализм **Buchhaim** в функции имени собственного образован путем аффиксации, представленной суффиксацией, т.е. прибавления суффикса *heim*, обозначающего наименование места, в частности города, к корневой основе **buch** „*umfangreicher, gedruckter Text mit festem Einband*“ [Cambridge Dictionary], и представляет собой расположенный в Западной Цамонии древний город, считающийся раем для любителей литературы и

книг, в котором находится множество книжных магазинов, типографий и издательств, а также проводятся поэтические вечера.

Далее следует семантическая группа географических окказионализмов, включающая окказионализмы в функции имени собственного:

3) „*Manche schworen, er stamme gar nicht aus **Zamonien**, sondern sei von einem fremden Kontinent über das Meer geflogen, auf seinen schwarzen Schwingen, die er nur entfalte, wenn niemand zusah*“;

Географический окказионализм в функции имени собственного обозначает затонувший континент, принадлежащий, как считается, к области старого мира, а также являющийся местом действия романа, и образован путем аффиксации, представленной суффиксацией, т.е. прибавления суффикса *ien*, использующегося для образования наименований стран.

„*Ich habe den großen Schrecksimistinnenmarsch auf das Bürgermeisteramt von **Buchting** angeführt*“;

Географический окказионализм в функции имени собственного образован путем аффиксации, представленной суффиксацией, т.е. прибавления суффикса *ing*, являющегося устаревшим заимствованием из английского языка, использовавшемся для обозначения места по аналогии с *Ealing*, *Dorking* и др., к корневой основе **Bucht** „*Teil eines Meeres oder Sees, der in das Land hineinragt*“ [Cambridge Dictionary], и обозначает город, располагающийся на реке.

„*Dann verließ sie **Eisenstadt**, reiste ziellos kreuz und quer durch Zamonien, warf den Geldsack in die Dämonenklamm und zog schließlich nach Sledwaya, wo sie fortan in stiller Trauer lebte*“;

Географический окказионализм в функции имени собственного образован путем полуаффиксации, представленной полусуффиксацией, т.е. прибавления полусуффикса *stadt*, обозначающего город или поселение, к корневой основе **Eisen** „*leicht rostendes Metall*“ [Cambridge Dictionary], и представляет собой крупный промышленный город, в основном сделанный из металла, где повсюду находятся лачуги из гофрированного железа, сталелитейные заводы и металлические крепости промышленных магнатов.

„, *Den Waldwachtelweizen und den Knöllchenknöterich kriege ich direkt aus dem **Hutzengebirge**. Den Kleeteufel aus **Gral sund***“;

Географический окказионализм **die Hutzengebirge** в функции имени собственного образован путем словосложения одной из частей окказионального слова **Berghutze**, в свою очередь образованного путем словосложения **Berg** „große Bodenerhebung im Gelände“ [Cambridge Dictionary] + **Hutze** „südhessisch: eine getrocknete Birne, Trockenbirne“ [Wortbedeutung.info], обозначающего редкий почти исчезнувший вид цамонийских существ, которые, проживая в горах вдали ото всех, обречены на одиночества из-за своего внешнего вида, густой спутанной шерсти, под которой, по мнению жителей, скрывается истинно отталкивающая внешность, невидимую, однако, для других из-за количества шерсти, + **Gebirge** „die Gruppe von Bergen“ [Cambridge Dictionary], что в целом обозначает горную цепь, в границах которой проживают горные существа *die Hutzen*.

Географический окказионализм **Gral sund** в функции имени собственного образован путем словосложения **Gral**, реки, на которой расположен город *Gral sund*, + **Sund** „schiffbare Meerenge“ [DWDS], обозначающий речной город.

„*Er enthält die Holzspäne, mit denen ich dich ausstopfen werde. Es sind Holzspäne aus dem **Nurnenwald**, was bedeutet, dass es besonders haltbare und teure Späne sind*“;

Географический окказионализм в функции имени собственного образован путем словосложения **Nurnen**, от окказионального слова **Nurne**, обозначающего существо такого же смешанного типа, как и сам лес, в границ которого проживает, являясь частью леса, плотоядным растением и животным одновременно, имеющим восемь длинных конечностей, похожим на паука, тело которого покрыто оболочкой из красных листьев, но у которого отсутствуют глаза, уши и то, что могло бы называть головой, + **Wald** „größeres Gebiet, auf dem viele Bäume dicht beieinander stehen“ [Cambridge Dictionary], и в целом обозначает смешанный лес, расположенный в Цамонии.

*„Wieder andere behaupteten, Eißpin stamme geradewegs aus **Untenwelt**, jenem legendären Reich der Finsternis unterhalb Zamoniens, aus dem er an die Oberfläche gestiegen sei, um den Boden vorzubereiten für eine Invasion des Bösen, die bald bevorstünde“;*

Географический окказионализм в функции имени собственного образован путем полуаффиксации, представленной полупрефиксацией, т.е. прибавления полупрефикса *unten*, обозначающего нижнюю часть объекта, к корневой основе **welt** „*bestimmtes, einzelnes Gebiet der Erde, des Lebens o. Ä*“ [Cambridge Dictionary], в целом обозначающий подземный мир, а именно гигантскую глубокую подземную систему связанных между собой и имеющих ряд секретных входов пещер, коридоров и подземных камер, протянувшуюся под всей Цамонией.

*„Dazu gehörten neben Gerüchen noch Dämpfe, Nebel, Schwaden und Gase. Auch den Wrasen, die nebulöse Mischung aus Dampf und Fett, die sein Kochkessel unablässig absonderte, konnte Eißpin mit seinen alchimistischen Apparaten bei Bedarf einfangen und konservieren. Er besaß abgesaugte Proben der berüchtigten Qualle von **Nebelheim**, die er in Schnarkenfett eingelegt hatte“;*

Географический окказионализм в функции имени собственного образован путем аффиксации, представленной суффиксацией, т.е. прибавления суффикса *heim*, обозначающего наименование места, в частности города, к корневой основе **Nebel** „*Trübung der Luft durch kleinste Wassertröpfchen*“ [Cambridge Dictionary], и представляет собой расположенный на северо-западе континента Цамония город, обязанный своим названием куполу дымка, окутывавшему город, в связи с чем в городе царит вечный туман и в нем часто пропадают люди, однако, именно здесь, благодаря влажному климату, лечат определенные заболевания легких.

*„Eißpin tat all dies in **Sledwaya** mit größtem Eifer und sperrte darüber hinaus regelmäßig ein paar von ihnen aus reiner Willkür in den städtischen Schrecksenturm, um sie tagelang mit musikalischen Darbietungen auf der Kreischflöte und dem Gruselsack zu malträtiertieren“;*

Географический аллюзивный окказионализм в функции имени собственного является анаграммой слова *Seldwyla*, названия вымышленного города, в котором происходит действие романа Готфрида Келлера „*Spiegel, das Katzen*“ и, что примечательно, в честь которого названа небольшая деревня городского типа в швейцарской общине *Zumikon*, аллюзией на которую может являться образованное путем анаграммы название континента, на котором происходит место действие романа *Zamonien*.

„*„Ich will mich durch den Unkenwald schlagen«, dachte Echo mit wild klopfendem Herzen, »und ich komme nicht mal die **Apothekenstraße** hinunter. Ich muss mir einen ruhigeren Weg durch die Außenviertel der Stadt suchen*“;

Географический окказионализм в функции имени собственного образован полуаффиксальным способом, представленной полусуффиксацией, т.е. прибавления суффикса *straße*, обозначающего улицу, к корневой основе **Apotheke** „*Geschäft, in dem rezeptpflichtige Medikamente verkauft werden*“ [Cambridge Dictionary], и представляет собой улицу в городе *Sledwaya*, на которой расположены одни аптеки и фармацевтические учреждения, так как город считается самым «больным» во всей Цамонии.

„*Am bronzenen Denkmal des Selbstlosen Hausarztes vorbei, der sich gegen einen wilden Wintersturm den Weg zum Patienten erkämpfte, durch die **Via Dementia**, in der die Kopfdoktoren wohnten, über den **Platz der Sieben Salben** und dann die **Blatterngasse** hinunter*“;

Географический окказионализм **die Via Dementia** в функции имени собственного образован путем словосложения **Via** „*Weg, Fahrstraße*“ [Pons] + **Dementia** „*Wahnsinn, Torheit*“ [Pons] по аналогии с названиями дорог и улиц *Via Appia, Via Regia, Via Dolorosa* и др., обозначая название одной из улиц самого «больного» города, данное в честь серьезной ментальной болезни.

Географический окказионализм **den Platz der Sieben Salben** в функции имени собственного представляет собой окказиональное словосочетание, являясь аллюзией на реально существующую площадь в Германии *Der Platz der Göttinger Sieben*. В связи с тем, что площадь расположена в самом «больном»

городе Цамонии, происходит семантический сдвиг в зависимом компоненте словосочетания, т.е. происходит добавления компонента *Salben*, от слова **Salbe** „*weiche Masse, die man zu Heilzwecken auf die Haut aufträgt*“ [Cambridge Dictionary], благодаря чему площадь Гёттингенской семёрки становится площадью Семи Мазей – сосредоточением фармацевтических учреждений города.

Географический окказионализм *Blatterngasse* в функции имени собственного образован путем полуаффиксации, представленной полусуффиксацией, т.е. прибавления полусуффикса *gasse*, обозначающего улицу или проезд, к корневой основе **Blattern** „*eine seit 1980 offiziell ausgerottete für den Menschen gefährliche Infektionskrankheit*“ [Wortbedeutung. info], и представляет собой название одной из улиц самого «больного» города, данное в честь опасного инфекционного заболевания.

„*Echo fragte sich, warum er diesen Umweg machte? Er wusste es nicht. Ihm war einfach danach! Dann durch die Straße, in der sich die Mullbindenwebereien befanden, selbst nachts klapperten hier die Webstühle. Über den **Monokelplatz** hinweg, an dem ausschließlich Augenärzte und Optiker ihre Praxen und Geschäftsräume hatten*“;

Географический окказионализм в функции имени собственного образован путем полуаффиксации, представленной полусуффиксацией, т.е. прибавления полусуффикса *platz*, обозначающего площадь, к корневой основе **Monokel** „*eher unübliche Sehhilfe, die aus einem Glas besteht und die am Auge eingeklemmt wird*“ [Wortbedeutung. info], и представляет собой название одной из улиц самого «больного» города, данное в честь предмета, носимого городскими врачами и фармацевтами, в частности в процессе оказания медицинской помощи.

„*Und wo genau wollte er hin? Zum Speiselokal **Zum Aderlass** vielleicht, wo es manchmal so leckere Abfälle in den Mülltonnen gab? Nein, weiter, weiter!*“;

Географический окказионализм в функции имени собственного является аллюзией на реально существующие названия ресторанов в Германии *Speiselokal zum Wagen in Fautenbach*, *Speiselokal Zum Bahnhof* и др. В связи с тем, что

ресторан расположен в самом «больном» городе Цамонии, название ресторана включает языковую единицу **Aderlass** „*früher angewandte medizinische Behandlung, bei der dem Patienten eine größere Menge Blut entnommen wird*“ [Cambridge Dictionary], таким образом принадлежа к ряду учреждений, тема названий которых так или иначе связана с медициной и болезнями.

„*Nein, hier wollte er wirklich nicht verweilen, schnell weiter, die **Dentistengasse** hinauf, mit den riesigen Zähnen und Zangen über den Türen, die für das schmerzreiche Handwerk ihrer Bewohner*“.

Географический окказионализм в функции имени собственного образован путем полуаффиксации, представленной полусуффиксацией, т.е. прибавления полусуффикса *gasse*, обозначающего улицу или проезд, к корневой основе **Dentist** 1) *historisch: Fortgebildeter Zahntechniker, Person ohne akademische Ausbildung, die bis 1952 eingeschränkt Zahnheilkunde ausüben durfte* 2) *abwertend: Zahnarzt* [Wortbedeutung. info], и обозначает название одной из улиц самого «больного» города, данное в честь профессии зубного врача, одной из многих профессий по оказанию медицинской помощи, так востребованной в городе.

Еще одной семантической группой становятся окказиональные единицы, обозначающие предметы и явления замка главного антагониста и включающие нарицательные окказиональные слова и окказионализмы в функции имени собственного:

4) „ , **Schmerzenskerzen** ’ *erläuterte Eißpin, der in einer großen Schüssel rührte, nicht ohne Stolz in der Stimme. , Eine meiner nebensächlichen alchimistischen Kreationen* ’“;

Приведенный окказионализм образован путем словосложения **Schmerz** „*sehr unangenehmes körperliches Gefühl*“ [Cambridge Dictionary] + **Kerzen**, от слова **Kerz** „*Gegenstand aus Wachs mit einem Docht, den man anzündet, um Licht zu machen*“ [Cambridge Dictionary], обозначая созданные при помощи алхимии свечи, фитиль которых создается из нервной системы различных животных и мелких прокипяченных существ, напоминающих

человека. Такие свечи, с одной стороны, дают свет, а с другой стороны, позволяют главному антагонисту воплощать его садистские наклонности, так как во время горения свеча чувствует невероятную боль и плачет восковыми слезами.

*„Eißpin tat all dies in Sledwaya mit größtem Eifer und sperrte darüber hinaus regelmäßig ein paar von ihnen aus reiner Willkür in den städtischen Schrecksenturm, um sie tagelang mit musikalischen Darbietungen auf der **Kreischflöte** und dem **Gruselsack** zu malträtiertieren“;*

Окказионализм **Kreischflöte** образован путем словосложения **Kreisch**, от глагола **kreischen** „*schrille Laute von sich geben*“ [Cambridge Dictionary] + **Flöte** „*einfaches Musikinstrument mit Löchern zum Blasen*“ [Cambridge Dictionary], обозначая музыкальный инструмент, воспроизводящий громкие пронзительные звуки и использующийся как орудие пыток главным антагонистом.

Окказионализм **Gruselsack** образован путем словосложения **Grusel**, от глагола **gruseln** „*eine Mischung aus Furcht, Erschrecken und Abscheu empfinden*“ [Wortbedeutung.info], + **Sack** „*eine Hülle aus Stoff oder Folie, in der man Dinge transportiert bzw. ihr Inhalt*“ [Cambridge Dictionary] по аналогии с *Dudelsack*, обозначая музыкальный инструмент, похожий на волынку, но издающий гораздо более неприятные звуки, поэтому используется как орудие пыток главным антагонистом.

*„Das ist der Weg zum Dachstuhl,, sagte er. Zum **Ledermausoleum**, wie ich es nenne – es hat ein bisschen was von einem Grabmal. Es sind schon ziemlich morbide Viecher. Bestell ihnen schöne Grüße von mir!“;*

Представленный окказионализм образован путем словосложения окказионального слова **Ledermaus**, в свою очередь также образованного путём словосложения **Leder** „*Material aus gegerbter Tierhaut*“ [Cambridge Dictionary] + **Maus** „*kleines Nagetier*“ [Cambridge Dictionary], обозначая социальное, живущее группами, существо Цамонии, питающееся кровью, отличаясь, однако, от летучих мышей отпугивающим внешним видом, большими деформированными ушами и твердым, безволосым и почти

непроницаемым кожаным эпидермисом, + **Mausoleum** „eine Grabstätte, in der der Leichnam einer Person in einem extra angefertigten Gebäude aufbewahrt wird“ [Wortbedeutung.info], в целом представляя собой дом для указанных существ, где они могут проводить день, а после ночью выходить на охоту.

„Es gab nur einen Zeitpunkt, an dem es für Echo und Izanuela einigermaßen sicher war, ihre Exkursion auf **das Dach der Dächer** zu wagen“;

Окказионализм в функции имени собственного представляет обозначение для крыши замка главного антагониста как самой крупной, высокой, извилистой крыши города, где возвышаются десятки дымоходов, с идеально уложенной черепицей, кажущейся неразрушимой, поэтому названной главным героем главной крышей города, «крышей крыш» по аналогии с *König der Könige* и др.

„Eißpin stand nun vor einem Ölbild, das sehr eindrucksvoll einen Vulkanausbruch darstellte. ‚Jahrelange Studien in der **Katastrophenmalerei** haben mich etwas Wichtiges gelehrt‘, sagte er, in die Betrachtung versunken“.

Представленный окказионализм образован путем словосложения **Katastrophe** „schweres Unglück, Naturereignis mit verheerenden Folgen“ [Duden] + **Malerei** „das Malen als Kunstgattung“ [Duden], обозначая вид живописного искусства Цамонии, на картинах которого изображаются природные катастрофы.

Далее следует образованная путем голофразиса группа окказиональных композитов, включающая окказиональные антропонимы, а также окказиональные единицы в функции нарицания:

5) „, Und? Wie geht es voran?“, fragte Echo schüchtern. Die Schreckse stemmte die Fäuste in die Hüften und schenkte ihm ihren schönsten Silberblick. ‚Sag mal, bist du bloß gekommen, um mich zu hetzen? Kommt jetzt wieder **die Ich-hab-ja-nur-noch-so-wenig-Zeit-Arie?** Die **Hilfloses-Krätzchen-in-Not-Nummer?** Kannst du dir sparen, Kleiner!‘“;

Окказиональное дефисное голофрастическое выражение **die Ich-hab-ja-nur-noch-so-wenig-Zeit-Arie** образован несет в себе функцию нарицания, обозначая жалобные, по мнению второстепенного персонажа, опасения протагониста как арию, **Arie** „*Gesangsstück für Solo mit Instrumental-, besonders Orchesterbegleitung*“ [Duden], которую главный герой «исполняет» каждый раз, когда приходит и жалуется на то, что жить ему осталось недолго, тем самым стимулируя героиню работать быстрее.

Окказиональный антропоним **Die Hilfloses-Krätzchen-in-Not-Nummer** в функции имени собственного образован путем дефисного голофразиса и, обозначая бедственное положение «беспомощного» главного героя, попавшего в беду, от **Notrufnummer** „*Telefonnummer, die man wählen muss, um in einem Notfall die Polizei, die Feuerwehr, den Notarzt, den Rettungsdienst o. Ä. zu rufen*“ [DWDS].

„ , *Nun ja, das war eine zamonische Geschichte, und die enden nun mal traditionell tragisch. Was hattest du denn gedacht? Dass das Gute über das Böse, das Kleine über das Große, das Niedliche über das Hässliche triumphiert? Das war kein Gutenachtmärchen* ‘‘.

Окказиональное недефисное голофрастическое выражение в функции нарицания обозначает истории с счастливым концом, где добро побеждает зло: **Gute Nacht** „*ein Gruß, wenn jemand zu Bett geht; Nachtgruß*“ [Wortbedeutung.info] + **Märchen** „*im Volk überlieferte Erzählung, in der übernatürliche Kräfte und Gestalten in das Leben der Menschen eingreifen und meist am Ende die Guten belohnt und die Bösen bestraft werden*“ [Duden].

В ходе анализа окказиональных единиц была выделена группа окказионализмов с общим корнем *käse*, также включающая окказионализмы в функции имени собственного, обозначающие название сортов сыра:

6) „*Die sind beide aus Mehl. Mehl ist ein Produkt, das entsteht, wenn unschuldige Pflanzen zwischen Mühlsteinen zerrieben werden. Kannst du dir eine grausamere Hinrichtungsmethode vorstellen? Nein, mir bleibt nur der Käse. Wir*

Käsarier verehren ihn fast wie eine Gottheit. ' Sie öffnete beide Flügel der Schranktür. ‚Heil Käsar! ‚, rief sie “;

Окказиональное словосочетание **Heil Käsar**, состоящее из глагола в форме императива **Heil**, от глагола **heile** „gesund machen,, [Duden], и окказионального слова **Käsar**, от **Käse** „aus Milch (von Kühen, Schafen oder Ziegen) hergestelltes Nahrungsmittel, das als Brotbelag oder auch -aufstrich gegessen wird“ [Duden], образованное по аналогии с приветствием римского императора *Heil Caesar*, обозначающее пожелание здравствования, в данном случае – приветствие приверженцев поедания сыра вместо растений и животных.

Окказионализм **Käsarier** образован путем аффиксации, представленной суффиксацией, т.е. прибавления суффикса *er*, обозначающего человека, придерживающегося определенных убеждений и мнения и принадлежащий к соответствующей группе, по аналогии с *Vegetarier*, к являющейся самостоятельным окказиональным словом корневой основе **Käsar**, в общем обозначая приверженца практики употребления в пищу исключительно сыра.

„Die Schreckse hielt das Glas mit beiden Händen feierlich in die Höhe. ‚Nein. Du musst wissen, dass es Gralsunder Grubenkäse nur in Gralsund gibt, und es existiert nur ein einziges Stück davon – allerdings ein ziemlich großes. Gralsund ist die Käsemetropole Zamoniens, das appetitlich duftende Zentrum des Käsarismus. ‚ Sie ließ das Glas wieder sinken, und ihr Blick schweifte in die Ferne“;

Окказионализм **Käsarismus** образован путем аффиксации, представленной суффиксацией, т.е. прибавления суффикса *ismus*, обозначающего систему знаний и практик в определенной области по аналогии с *Vegetarismus*, к являющейся самостоятельным окказиональным словом корневой основе **Käsar**, в общем обозначая течение, в рамках которого практикуется употребление в пищу исключительно сыра.

Окказионализм *Grubenkäse* в функции имени собственного образован путем словосложения **Grube** „Loch, das in die Erde gegraben wurde“ [Cambridge

Dictionary] + **Käse** „aus Milch (von Kühen, Schafen oder Ziegen) hergestelltes Nahrungsmittel, das als Brotbelag oder auch -aufstrich gegessen wird“ [Duden], обозначая гигантский сыр, созревающий под городом в яме, вырытой для этой цели более тысячи лет. Его употребление запрещено, однако, разрешено нюхать, благодаря чему один лишь запах создает эффект насыщения.

„Die Schreckse klatschte voller Vorfreude in die Hände und beugte sich tief in den Schrank. ‚Was nehmen wir denn heute? «...» einen **Zwergenkäse** aus dem Riesengebirge? ‘...’, Oder lieber einen kräftigen **Zyklopenkäse** in Vulkanasche? Panierten **Midgardbergziegenkäse** zum Ausbacken? Einen Extrascharfen **Teufelskäse**? Soll es ein Roter **Druidentkaas** mit Kapuze sein? Oder lieber ein Wassertaler **Hobelkäse**? ‘ Die Schreckse grinste Echo über die Schulter an“.

Окказионализм **Zwergenkäse** образован путем словосложения **Zwerg** „kleines Fabelwesen mit Bart und Zipfelmütze“ [Cambridge Dictionary] + **Käse** „aus Milch (von Kühen, Schafen oder Ziegen) hergestelltes Nahrungsmittel, das als Brotbelag oder auch -aufstrich gegessen wird“ [Duden], обозначая особый сорт сыра, изготавливаемый горными гномами.

Окказионализм **Zyklopenkäse** образован путем словосложения **Zyklope**, от **Zyklop** „Riese mit nur einem, mitten auf der Stirn sitzenden Auge“ [Duden], + **Käse** „aus Milch (von Kühen, Schafen oder Ziegen) hergestelltes Nahrungsmittel, das als Brotbelag oder auch -aufstrich gegessen wird“ [Duden], обозначая особый сорт сыра, изготавливаемый циклопами.

Окказионализм **Midgardbergziegenkäse** образован путем словосложения **Midgard** „nordische Mythologie: den Mittelpunkt der Welt bildender Lebensraum der Menschen“ [Duden] + **Berg** „größere Erhebung im Gelände“ [Duden] + **Ziege** „mittelgroßes Säugetier mit [kurzhaarigem] rauem, weißem bis braunschwarzem Fell und großen, nach hinten gekrümmten Hörnern beim männlichen bzw. kleinen, wenig gekrümmten Hörnern beim weiblichen Tier (das besonders wegen seiner Milch als Haustier gehalten wird)“ [Duden] + **Käse** „aus Milch (von Kühen, Schafen oder Ziegen) hergestelltes Nahrungsmittel, das als Brotbelag oder auch -aufstrich

gegessen wird“ [Duden], обозначая особый сорт сыра, изготавливаемый на территории горной цепи, принадлежащей городу *Midgard*.

Окказионализм **Teufelskäse** образован путем словосложения **Teufel** „a) *Widersacher Gottes, dessen Reich die Hölle ist; Gestalt, die das Böse verkörpert; Satan; b) Dämon, böser Geist der Hölle*“ [Duden] + **Käse** „aus Milch (von Kühen, Schafen oder Ziegen) hergestelltes Nahrungsmittel, das als Brotbelag oder auch -aufstrich gegessen wird“ [Duden], обозначая особый «дьявольский» сорт сыра, получивший свое название из-за жгучего вкуса.

Окказионализм **Druidenkaas** образован путем словосложения **Druide** „keltischer Priester der vorchristlichen Zeit“ [Duden] + Niederländisch: **Kaas**, Deutsch: **Käse** ‘aus Milch (von Kühen, Schafen oder Ziegen) hergestelltes Nahrungsmittel, das als Brotbelag oder auch -aufstrich gegessen wird“ [Duden], обозначая особый сорт сыра, получивший свое название в честь друидов-аскетов Цамонии, практикующих употребление в пищу исключительно сыра.

Семантической группой окказионализмов, образованной в рамках анализа романа, становятся окказионализмы в функции нарицания, окказиональные антропонимы, имена главных героев и второстепенных персонажей романа “Der Schrecksenmeister,, а также образованные от них окказиональные единицы:

7) „In jener Zeit lebte in dieser Stadt eine alte Frau, die ein **Krätzchen** besaß, welches sie **Echo** nannte. Diesen Namen hatte sie ihm gegeben, weil es ihr, im Gegensatz zu all den gewöhnlichen Katzen, die sie vorher besessen hatte, mit menschlicher Stimme antworten konnte“;

„Der da ist ein Drosselfarn. Der erdrosselt Tiere bis zur Größe einer Drossel. Trotzdem empfehle ich Zurückhaltung, er schreckt sicher auch vor einer **Kratze** nicht zurück“;

Нарицательный окказионализм **Krätzchen** образован путем аффиксации, представленной суффиксацией, т.е. прибавления суффикса *chen*, использующегося для образования диминутива, т.е. уменьшительной формы

слова, к корневой основе **Krätz**, от глагола **kratzen** „*die Nägel oder Krallen gebrauchen*“ [Duden], и обозначает выведенную в Цамонии породу кошек, название которой отсылает как к привычке кошек царапать различного рода поверхности, так и болезни чесотка **die Krätze**, „*durch die Krätzmilbe hervorgerufene Hautkrankheit, die durch rötlich braunen Ausschlag und heftigen Juckreiz gekennzeichnet ist*“ [Duden], которое также является одной из форм имени главного героя, представляясь вполне логичным в контексте места обитания данного персонажа – самого «больного» города Цамонии.

Окказиональный антропоним **Echo** является именем главного героя, который обладает способностью говорить с любым существом на его языке, словно «отражая» тот языковой код, которым пользуется то или иное существо, что коррелируется с определением имени протагониста: „ a) (*mehrfache*) *Schallreflexion; Widerhall, Nachhall; b) Resonanz, Reaktion auf etwas*“ [Duden], по аналогии с именем главного героя рассказа Готфрида Келлера “*Spiegel, das Katzen*“, **Spiegel** „*Gegenstand aus Glas oder Metall, dessen glatte Fläche das, was sich vor ihr befindet, als Spiegelbild zeigt*“ [Duden].

„ ,*Wie machst du das? Ist das ein Trick, den du von Eißpin gelernt hast?* ’
,*Nein, nur ein bisschen angewandte Kratzologie. Oder Echoismus, wenn du so willst.* ’ ,*Jetzt machst du dich über mich lustig. Mach nur so weiter, dann ...* ’ “;

Представленный окказионализм **Kratzologie** образован путем аффиксации, представленной суффиксацией, т.е. прибавления суффикса *logie*, использующегося для образования наименования научного направления или области исследования, к корневой основе **Kratz**, образованной от **die Krätze**, „*durch die Krätzmilbe hervorgerufene Hautkrankheit, die durch rötlich braunen Ausschlag und heftigen Juckreiz gekennzeichnet ist*“ [Duden], обозначая данное в честь главного героя ироничное наименование области его алхимических знаний. Следующий за ним окказионализм **Echoismus** образован путем аффиксации, представленной суффиксацией, т.е. прибавления суффикса *ismus*, обозначающего систему знаний в определенной области, к обозначающей имя

героя корневой основе **Echo**, представляя собой ироничное название системы умений и знаний главного героя в области алхимии.

*„Dort kannst du deine Verdauungsspaziergänge absolvieren und von magenfreundlichen Kräutern knabbern, wenn dir vom guten Essen einmal der Magen verstimmt ist – damit du umgehend mit dem Schlemmen fortfahren kannst. Da wächst auch die köstliche **Kratzenminze**“;*

Окказионализм образован путем словосложения **Kratze**, от **die Krätze**, *„durch die Krätzmilbe hervorgerufene Hautkrankheit, die durch rötlich braunen Ausschlag und heftigen Juckreiz gekennzeichnet ist“* [Duden] + **Minze** *„Pflanze mit vierkantigem Stängel und kleinen Blüten, deren Stängel und Blätter stark duftende ätherische Öle enthalten“* [Duden], по аналогии с **Katzeminze** *„gelblich oder rötlich weiß blühendes Kraut, das auch als Zierpflanze kultiviert wird“* [Duden], обозначая привлекательное для главного героя растение, реальным аналогом которого является кошачья мята.

*„Anwesen genauso wie die Stadtgeschichte von Sledwaya, außerdem Zamonische Biologie, alte und neue Sprachen, ein bisschen Astronomie, Juristerei, Schrecksenkunde und auch so ziemlich alles andere. Sein liebstes und gleichzeitig meistgehasstes Studienobjekt aber war **Succubius Eißpin**, der Schrecksenmeister selbst“;*

Окказиональный антропоним **Succubius** образован путем аффиксации, представленной суффиксацией, т.е. прибавления суффикса *ius*, использующегося для образования прилагательных от существительных в латинском языке, в частности, **Succubus** *„mittelalterliche Volksglaube: weiblicher Dämon, der Männer nachts zu sexuellen Handlungen zwingt und ihre Seelen aussaugt“* [Wortbedeutung. info] + *ius*, обозначая демоническую сущность главного антагониста романа и алхимика. Следующий за ним окказионализм в функции имени собственного **Eißpin** является анаграммой имени другого героя, одного из персонажей рассказа Готфрида Келлера *„Spiegel, das Katzen“ Pineiß*.

*„Insbesondere seines Laboratoriums inklusive Inventar, und zwar vom Alchymistischen Ofen über den Eißpingschen Konservator bis hin zum Inhalt jedes einzelnen Reagenzglases. Ich weiß bis ins kleinste Detail, wie man eine **Eißpinierung** durchführt oder eine Rektifikation von schmerzempfindlichen Metallen“;*

Окказионализм **Eißpinierung** образован путем аффиксации, представленной суффиксацией, т.е. прибавления суффикса *ierung*, обозначающего *„beziehen sich auf den Vorgang der Tätigkeit“* [Duden], по аналогии с *Kanalisation, Proklamierung, Ratifizierung*, к корневой основе **Eißpin**, обозначающей имя антагониста-алхимика, что в целом представляет собой проведение алхимического процесса, знание о котором принадлежит главному антагонисту.

Проанализировав окказионализмы в функции имен собственных двух главных героев, необходимо выделить также то, как главный герой характеризует их отношения через окказиональную единицу *Todfreunde*:

*„Und so verweilten sie noch lange in dem unheimlichen Saal, Kratze und Schreckenmeister, Delinquent und Henker, zwei **Todfreunde** einträchtig ruhend in der Nacht“;*

Представленный окказионализм образован путем словосложения **Tod** *„Aufhören, Ende des Lebens; Augenblick des Aufhörens aller Lebensfunktionen eines Lebewesens“* [Duden]+ **Freunde**, от слова **Freund** *„männliche Person, die einer anderen Person in Freundschaft verbunden ist, ihr nahesteht“* [Duden], по аналогии с *Todfeinde*, от слова *Todfeind* *„hasserfüllter, unversöhnlicher Feind, Gegner“* [Duden], обозначая вражду, потенциально заканчивающуюся смертью. Приведенный окказионализм отражает характер взаимоотношений главных протагониста и антагониста, их вынужденную дружбу, по истечению установленного срока которой один из них погибнет, однако роли к концу книги меняются, и жертвой становится не тот, кто был ею изначально.

*„, Du meinst, es gibt gar keinen Mann im Mond? ’, fragte Echo besorgt , Nein! ’ rief der **Schuhu**. ,Auch keine Frau im Mond! Und auch keine Mondkälber!*

Keine Vulkanzwerge, keine Kraterdrachen und keine Mondnadeln! Er leuchtet auch nicht so schön, weil er aus Silber und mit Diamantenstaub gepudert ist! ’ “;

Окказиональная единица образована от **Schuhu** ‘Uhu’ [Duden], обозначающая особый вид сов и филинов Цамонии, имеющий один или сразу три глаза.

„Er fing an, es für sich das „Hemd“ zu nennen, woraus man ablesen mag, wie wenig es ihn noch ängstigte. Echo hatte seine ursprüngliche Furcht fast völlig abgelegt, er hatte begriffen, dass von dem Gespenst nicht mehr Gefahr ausging als von einem wehenden Vorhang“;

Окказиональный антропоним образован от **Hemd** *„Oberkörper bedeckendes Kleidungsstück aus leichtem Stoff, das mit Ärmeln und einem Kragen versehen ist und vorne meist durchgeknöpft wird“* [Duden], обозначая имя призрака, который движется по замку словно ткань на ветру, и который, по мнению протагониста, в той же степени безвреден, как и развевающаяся занавеска.

„Das ist sie! ’, seufzte Eißpin ergriffen. „Die Schneeweiße Witwe! Ist sie nicht wunderschön? ’ “;

Окказиональный антропоним образован по аналогии с реально существующим видом пауков **Die Weiße Witwe**, букв. Белая вдова, рус. Белый каракут, путем словосложения **Schnee** *„Niederschlag in Form von Schneeflocken“* [Duden]+ **weiße** *„von der hellsten Farbe; alle sichtbaren Farben, die meisten Lichtstrahlen reflektierend“* [Duden], обозначая белую, словно снег, волосяную поверхность тела паука, потенциально отсылая к аналогичным характеристикам, в частности отражающихся в именах сказочных персонажей, например, *Schneeweißchen*, + **Witwe** *„Frau, deren Ehemann gestorben ist“* [Duden], в контексте возникающего между особями пауков взаимодействия обозначая самку паука, убивающую самца после спаривания. Окказионализм в целом представляет собой смертоносного белоснежного паука, который, заволаживая врага своей грациозностью и красотой, являясь также Королевой ужаса, безжалостно атакует и всегда побеждает.

*„Der Schreckenmeister. Ein kulinarisches Märchen aus Zamonien von **Gofid Letterkerl**. Neu erzählt von **Hildegunst von Mythenmetz**. Aus dem Zamonischen übersetzt und illustriert von Walter Moers“;*

Окказиональный антропоним **Gofid Letterkerl** является анаграммой имени реально существующего писателя Готфрида Келлера, нем. **Gottfried Keller**, ставшего прототипом для цамонийского писателя *Gofid Letterkerl*, написав рассказ „*Spiegel, das Katzen*“, который был переработан Вальтером Моэрсом в романе „*Der Schreckenmeister*„. Следующим за ним окказиональным словосочетанием в функции имени собственного становится **Hildegunst von Mythenmetz**, образованный по аналогии с *Hildegard, Hil(d)trud* путем словосложения **Hilde** „*zusammengesetzt aus den althochdeutschen Begriffen hiltja (Kampf, Schlacht) und fons (willig, bereit)*“ [Khull, 1891] + **Gunst** „*Zeichen des Wohlwollens, Erfüllung einer Bitte; mit Verlaub*“ [DWDS], + **von**, обозначающий стоящий перед фамилией суффикс (знатного) имени, + **Mythen**, от слова **Myth** „*Überlieferung, überlieferte Dichtung, Sage, Erzählung o. Ä. aus der Vorzeit eines Volkes (die sich besonders mit Göttern, Dämonen, Entstehung der Welt, Erschaffung der Menschen befasst)*“ [Duden], + **metz**, используемого как обозначающее фамилию человека самостоятельное слово, возможно происходящее от нем. *Macht*, рус. сила, мощь, власть. Данный окказиональный антропоним является именем главного автора Цамонии, и образован как отражение литературных способностей и огромной творческой силы данного персонажа цимонийской истории, характерных для него борьбы с самим собой, с собственными идеалами прошлого, депрессией и бессоницей, а также поиска самого себя, в результате чего происходит исполнение данного им когда-то давно обещания узнавать новое, расширяя свой кругозор и становясь терпимее и мудрее. Имеено за эти именем скрывается автор Вальтер Моэрс.

*„Er studierte drei Jahre Avancierte Patisserie bei Maitre **Gargantuel**, dem Dessertchef des Zaans von Florinth. Gargantuel erkannte das außerordentliche Talent des jungen Mannes, machte ihn zu seinem Meisterschüler und weihte ihn in die Geheimnisse der höchsten Patisseriekunst ein“.*

Представленный окказиональный антропоним образован путем слияния, становясь гибридом двух реально существующих имен **Gargantua** + **Pantagruel**, отражая любовь героев Франсуа Рабле из одноименного романа-пенталогии к еде и самому процессу приема пищи в имени героя романа В. Мозерса, который, в свою очередь, является главным шеф-поваром десертов в городе *Florinth*, преподавателем на кулинарном факультете, преподавая предмет *Advanced Patisserie*.

Следующей семантической группой окказионализмов становятся окказионализмы в функции имени собственного, обозначающие названия объектов цамонийских флоры и фауны. В ходе отбора языковых средств данная семантическая группа стала наиболее многочисленной, однако, в рамках анализа лингвокреативных средств, были проанализированы лишь представляющие собой самостоятельные и в высшей степени окказиональные единицы:

8) „*Er musste zunächst einmal über die Müllhalden vor der Stadt, in denen es von Ratten wahrscheinlich nur so wimmelte. Anschließend in die Kornfelder, die von **Roggenmumen** durchstreift wurden, die alles Lebendige in schwarze Säcke steckten und in Teichen ertränkten. Dann hatte er den Wildwurzelsumpf mit seinen Würgenden Wurzeln und den Saugenden Sumpf zu passieren, in dem es auch noch einen Goldenen Ghoul geben sollte*“;

Представленный окказионализм образован путем словосложения **Roggen** „*Getreideart mit langem Halm und vierkantigen Ähren mit langen Grannen, deren Frucht besonders zu Mehl für Brot verarbeitet wird*“ [Duden]+ **Mume**, образованное в процессе слияния слов **Mumie** „*durch Austrocknen oder Einbalsamierung vor Verwesung geschützte Leiche*“ и **(Roggen)muhme**, обозначающее обитающего на ржаных полях и приносящего своим дыханием смерть демона из немецких легенд, которым пугали детей. [Mannhardt, 2014]. Состоящие из зеленоватого газа и савана с капюшоном, *Roggenmumen* являются одними из самых опасных существ Цамонии, которые имеют привычку класть своих жертв в мешок и топить их в пруду.

„Die Schreckse sah Echo lange an, und Echo starrte zurück. Eine Weile herrschte tiefes Schweigen, und es wurde so still, dass man das **Friedhofslicht** wispern hörte“;

Представленное окказиональное слово образовано путем словосложения **Friedhof** „Ort, an dem die Toten bestattet werden“ [Duden] + **Licht** „etwas, was die Umgebung hell macht, erleuchtet und dadurch Dinge sichtbar macht; Helligkeit; von einer Lichtquelle ausgehender Schein“ [Duden], обозначая растущее в торфяной почве и издающее очень тонкий шепот редкое памонийское растение, считающееся красивым.

„Puh ...’, sagte sie dann. ,Verdammt starker Tobak. Wir brauchen Knorpelplattich ... Büschelschön ... eine Champagnerrenette ... einen Dickfußröhrling ... einen Dornigen Wurmfarne ... **Zwölfblättrigen Glücksklee** ... eine Friedhofsumpfanemone ... Gletscherhahnenfuß ... Greisenkraut ... einen Perlwulstling ... ein Pfund Schraubenalgen ... Herrje, was denn noch? **Trichterrolltrompete**. Waldwachtelweizen. Knöllchenknöterich. Infloreszenzkohl. Eine Ranunkelramaline. Zwei **Schattenschalotten**. Hmmm ... hmmm ... hmmm ...’“;

Окказиональное словосочетание **Zwölfblättrigen Glücksklee** в функции имени собственного сформировано путем прибавления к слову с узуальным значением **Glücksklee** „Klee mit ausnahmsweise vierteiligem Blatt, der als Glücksbringer gilt“ [Duden], окказиональной языковой единицы, образованной посредством словосложения: **Zwölf** „Zahl 12“ [Duden] + **blättrig** „reich an Blättern (1); belaubt“ [Duden], обозначая название используемого при приготовлении любовного зелья двенадцатилистного клевера.

Окказионализм **Trichterrolltrompete** в функции имени собственного образован путем словосложения **Trichter** „trichterförmiger Teil verschiedener Musikinstrumente, Geräte, durch den der Schall verstärkt und in eine bestimmte Richtung gelenkt wird“ [Duden] + **Troll** „dämonisches Wesen, das männlich oder weiblich sein, die Gestalt eines Riesen oder eines Zwergs haben kann“ [Duden] + **Trompete** „Blechblasinstrument mit kesselförmigem Mundstück, drei Ventilen und gerader, gebogener oder gewundener zylindrisch-konischer Röhre“ [Duden],

обозначая цамонийское растение, имеющее сходство с трюфелем за счет воронкообразного бутона и прямого цилиндрической формы стебля.

Окказионализм **Schattenschalotten** образован путем словосложения **Schatten** „(mehr oder weniger scharf begrenzter) im Schatten eines Körpers liegender Ausschnitt einer im Übrigen von direktem Licht beschienenen Fläche, der sich dunkel von der helleren Umgebung abhebt“ [Duden] + **Schalotten** „Lauch mit röhrenförmigen Blättern und kugeligen lila Blüten“ [Duden], обозначая лук-шалот, употребляемый или изготавливаемый существами **Schattenvolk**.

„Es wurde nun immer dunkler, die Dämmerung brach herein. In den Wald zog nun auch noch ein beunruhigendes **Schattenvolk** ein, das zwischen den Stämmen herumschlich und Echo aus den Baumkronen zuwinkte“;

Окказионализм образован посредством словосложения **Schatten** „(mehr oder weniger scharf begrenzter) im Schatten eines Körpers liegender Ausschnitt einer im Übrigen von direktem Licht beschienenen Fläche, der sich dunkel von der helleren Umgebung abhebt“ [Duden] + **Volk** „durch gemeinsame Kultur und Geschichte [und Sprache] verbundene große Gemeinschaft von Menschen“ [Duden], обозначая сообщество людей-теней, проживающих в катакомбах города *Buchhaim*.

„Eine Platinschlange“, zählte Echo weiter auf. „Ein Bisambär. Ein Eisenadler. Ein Zweiköpfiger Hukkan. Ein **Zinozeront**. Ein **Yagg**“;

Окказионализм **Zinozeront** образован посредством слияния двух слов: окказионального слова **Zamonien**, обозначающего место обитания существа, + **Rhinozeros** „Nashorn“ [Duden], обозначая цамонийское существо, напоминающее носорога.

Окказионализм **Yagg** образован от реально существующего слова **Yak** „wild lebendes Rind des zentralasiatischen Hochlands mit schwarzbraunem, dichtem, an den Seiten zottig herabhängendem Fell“ [Duden], обозначая якоподобное существо, проживающее на территории Цамонии.

„Eißpin durchquerte einen verwaisten Speisesaal, unter dessen hoher Decke Schwärme von **Ledermäusen** abenteuerliche Kunstflüge veranstalteten“;

Окказионализм образован посредством словосложения **Leder** „aus Tierhaut durch Gerben gewonnenes, meist zähes, sehr reißfestes Material“ [Duden] + **Mäusen**, от **Maus** „kleines [graues] Nagetier mit spitzer Schnauze, das (als Schädling) in menschlichen Behausungen, auf Feldern und in Wäldern lebt“ [Duden], обозначая существ, напоминающих летучих мышей, однако отличающихся от них большими деформированными ушами, а также твердым, безволосым и почти непроницаемым кожным эпидермисом.

„Hier dichtete er Bannflüche und schuf **Leidener Männlein**, nur um sie zu quälen“;

Окказиональное словосочетание сформировано путем прибавления к слову с узуальным значением **Männlein** „kleiner Mann“ [Wortbedeutung. info], окказиональной языковой единицы, образованной посредством аффиксации, представленной суффиксацией, т.е. прибавления суффикса er, используемого для образования имени прилагательного от имени существительного, к корневой основе **Leiden** „Gebrechen, Krankheit, mit der jemand über längere Zeit oder dauernd behaftet ist“ [Duden], обозначая род существ Цамонии, представители которого напоминают человечков, первый из которых был создан на улице *Leidensgasse*, однако, не живущих долго и используемых алхимиками для проведения опытов.

„Sie entstehen, wenn man Kerzenwachs, ein **Leidener Männlein** und Weinbergschnecken vom **Gargyllener Bolloggschädel** auf kleiner Flamme ganz langsam einkocht“;

Окказиональное словосочетание сформировано путем объединения двух окказиональных единиц **Gargyllener**, являющегося прилагательным, образованным от обозначающего крылатого гнома окказионального антропонима Gargyll, + **Bolloggschädel**, окказиональный антропоним **Bollogg**, обозначающий почти вымерший вид гигантского циклопа, сбрасывающего собственную голову, а затем ищущего ее остаток своей жизни, + **Schädel** „Skelett des Kopfes“ [Duden], в целом обозначая череп гигантского циклопа, оставленный в месте, населенном крылатыми гномами, напоминающими гаргульи.

„Der Stadtschreckenmeister besaß das Fett von raren Schmetterlingen und Murchen, von Trollferkeln, von Laub- und Werwölfen, von Krallamandern, Leuchta-
meisen, Schneeschwalben, Sonnenwürmern und Mondanbeterinnen, von Lochkro-
kodilen, Kraterkröten, Tiefseesternern, Quellenquallen, Tunneldrachen, Mumienze-
cken und Stinkbären, von **Ubufanten** und **Zamingos**“.

Окказинонализм **Ubufant** образован по аналогии со словом **Elefant** „gro-
ßes, massiges Säugetier mit grauer, fast unbehaarter Haut, sehr großen, bewegli-
chen Ohren, einer zum Rüssel verlängerten Nase und langen, weißen Stoßzähnen“
[Duden], часть которого была заменена на **Ubu**, являющейся аллюзией на
работу художницы Père *Ubu*, воплотившей образ звериной природы человека,
назвав картину в честь диктатора-антоганиста пьесы Альфреда Жарри «*Ubu*
Roi» 1896 года. Окказинонализм обозначает род вымерших цамонийских
сущест, напоминавших слонов.

Окказинонализм **Zamingo** образован посредством слияния
окказионального слова **Zamonien**, обозначающего место обитания существа,
+ **Flamingo** „gesellig lebender, graziler, weiß, rot oder rosafarben befiederter gro-
ßer Wasservogel mit sehr langen Beinen, sehr langem Hals und einem vorn abge-
bogenen Schnabel“ [Duden], обозначая цамонийское существо, напоминающее
реально существующую птицу фламинго.

Следующей семантической группой окказинонализмов становятся окка-
зионализмы в функции имени собственного, обозначающие названия объектов
алхимической науки, а также кулинарные окказинонализмы:

9) „Als er ächzend oben ankam, standen dort nur ein Teller mit drei ver-
schrumpelten Nüssen und eine Schale mit warmer Milch. ‚Nüsse? ‚, fragte Echo
schlecht gelaunt. ‚Das sind keine gewöhnlichen Nüsse‘, antwortete Eißpin. ‚Das
sind Erkenntnüsse. Vom Baum der **Erkenntnuss**““;

Представленный окказинонализм образован путем слияния, сращения
двух слов: **Erkenntniss** „Fähigkeit des Erkennens, des Erfassens der Außenwelt“
[Duden] + **Nuss** „rundliche Frucht mit harter, holziger Schale, die einen ölhaltigen,
meist essbaren Kern umschließt“ [Duden], обозначая плод дерева познания,

содержащий глубокое понимание обстоятельств определенной ситуации, в которой оказался потребитель, позволяя ему быстро адаптироваться к ситуации и решить ее, в процессе чего потребитель становится умнее.

*„Und da ganz hinten, das sind die wirklich raren Sachen, die Vulkangedanken und Feuerträume. Und natürlich, auf einem Ehrenplatz, das seltenste zamonische Element von allen: das **Zamomin**“;*

Представленный окказионализм образован посредством аффиксации, представленной суффиксацией, т.е. прибавления суффикса *in*, используемого для образования названий различных типов (химических) соединений, по аналогии с *albumin*, *cobalamin* и др., к корневой основе, образованной от *Zamonien*, обозначая алхимический элемент существующий только на континенте Цамония и являющийся единственным известным элементом, способным думать. Создание этого элемента являлось одной из важнейших целей алхимиков Цамонии.

*„Ich könnte Fensterkitt in Curry zubereiten, und es würde dir auch gut schmecken. Ich habe das Fleisch übrigens eine Woche in Blauem Tee mit Wahnwurz und **Hypnian** mariniert. Die metamorphose Wirkung dürfte daher nicht von schlechten Eltern sein und die des Lachsklopses um ein Vielfaches übertreffen“;*

Данный окказионализм образован путем аффиксации, представленной суффиксацией, т.е. прибавления суффикса *ian*, обозначающего качественную связь, к корневой основе **Hypnose** „*schlafähnlicher Bewusstseinszustand, der von jemandem durch Suggestion herbeigeführt werden kann und in dem die Willens- und teilweise auch die körperlichen Funktionen leicht zu beeinflussen sind*“ [Duden], по аналогии с *Thymian*, обозначая приправу, добавляемую в карри, для «гипнотического», притягательного вкуса.

*„Im Regal darunter: der Zuckende **Veitsling**. Wenn du dir aus dem einen Salat zubereitest, kriegst du den Veitstanz so wie er. Du tanzt drei Tage und fällst dann tot um“;*

Окказионализм образован посредством аффиксации, представленной суффиксацией, т.е. прибавления суффикса *ling*, обозначающего качественную

связь, к корневой основе **Veits**, от **Veitstanz** „*Lehnübersetzung von mittellateinisch chorea sancti Viti; der heilige Vitus (= Veit) wurde bei dieser Krankheit angerufen*“ [Duden], обозначая растение, чьи движения похожи на возникающие в результате хорей, также известной как пляска святого Вита, судороги. При поедании этого растения движения потребителя становятся судорожными и хаотичным так же, как при упомянутой болезни.

„*Sie schraubte an den hölzernen Armaturen einer groben Kiste, in der es rum-pelte und klopfte. ‚So! ‚, rief sie und klatschte in die Hände. ‚Jetzt brauchen wir nur noch Veitsmutzki! ‚*“;

Представленный окказионализм образован путем словосложения **Veits**, от **Veitstanz** „*Lehnübersetzung von mittellateinisch chorea sancti Viti; der heilige Vitus (= Veit) wurde bei dieser Krankheit angerufen*“ [Duden] + **Mutzki**, анаграмма слова **Musik** „*Kunst, Töne in bestimmter (geschichtlich bedingter) Gesetzmäßigkeit hinsichtlich Rhythmus, Melodie, Harmonie zu einer Gruppe von Klängen und zu einer stilistisch eigenständigen Komposition zu ordnen; Tonkunst*“ [Duden], обозначая «гудящие» звуки, издаваемые домами-деревьями, находящимися на улице *Schreckensgasse*. Окказиональная единица создана по аналогии с реально существующим термином *Veitstanz*, представляя собой лишь подобие музыки, а именно беспорядочные и отрывистые звуки.

„*Ich habe vierunddreißig Semester **Propheosophie** studiert, «...», ein Fach, das nur Schrecksen studieren können. Nur jede hundertste Schreckse hat fünf Dru-densterne. Meine Diplommutter war die legendäre Beula Kropff, mein Lieber. Das bedeutet es*“;

Окказионализм образован путем слияния двух слов: **Prophezeiung** „*das Prophezeite; Aussage über die Zukunft; Weissagung*“ [Duden] + **Philosophie** „*Streben nach Erkenntnis über den Sinn des Lebens, das Wesen der Welt und die Stellung des Menschen in der Welt; Lehre, Wissenschaft von der Erkenntnis des Sinns des Lebens, der Welt und der Stellung des Menschen in der Welt*“ [Duden], обозначая науку, систему знаний о пророчествах.

„Ich kenne den Inhalt sämtlicher alchimistischer Tagebücher von Succubius Eißpin. Seine **chemophilosophischen** Tabellen kenne ich ebenfalls in- und auswendig“;

Окказионализм сформирован путем слияния двух слов, **Chemie** „*Naturwissenschaft, die die Eigenschaften, die Zusammensetzung und die Umwandlung der Stoffe und ihrer Verbindungen erforscht*“ [Duden] + **Philosophie** „*Streben nach Erkenntnis über den Sinn des Lebens, das Wesen der Welt und die Stellung des Menschen in der Welt; Lehre, Wissenschaft von der Erkenntnis des Sinns des Lebens, der Welt und der Stellung des Menschen in der Welt*“ [Duden], обозначая науку, комбинирующую системы знаний химии и философии, известную также как алхимия. Окказиональное имя прилагательное образуется посредством аффиксации, представленной суффиксацией, т.е. прибавления суффикса *isch*, обозначающего принадлежность или происхождение объекта.

„*Rektifikation für Fortgeschrittene. Die Siebenzahl der Sublimationen. Die Brennöfen der Seele. Sulfur, Salpeter, Salmiak – die drei großen S. Der Alchimistenkunst, Golem Kuchen und Alraunenaufwurf – die schönsten Rezepte für den Alchimistischen Backofen, Antimon – schlimmstes Gift und beste Medizin, Zoltepp Zaan – Leben und Werk, Mythos “Prima Zateria”, Schmerzempfindliche Metalle und der zartfühlende Umgang damit Zamomin – Fluch oder Segen?*“;

Окказионализм Golem Kuchen образован путем словосложения **Golem** „*nach der jüdischen Sage aus Lehm oder Ton künstlich erschaffenes, stummes menschliches Wesen, das oft gewaltige Größe und Kraft besitzt [und als Retter der Juden in Zeiten der Verfolgung erscheint] (bekannt vor allem durch die Legende von Rabbi Löw, der um 1580 in Prag eine von ihm geknetete Tonfigur für einige Zeit belebt haben soll)*“ [Duden] + **Kuchen** „*(größeres, in einer Backform gebackenes) Gebäck aus Mehl, Fett, Zucker, Eiern und anderen Zutaten*“ [Duden], обозначая пирог, приготовленный из существа Golem.

Окказионализм **Prima Zateria** образован по аналогии со словосочетанием *Prima Materia*, лат. *materia prima*, обозначающее единое начало или ос-

нову всего существующего, отождествляемую с материей. Так как окказиональное словосочетание обозначает цамонийскую первозданную субстанцию, то *Materia* было заменено на *Zateria*, давая узнать аллюзию на реально существующий термин.

*„Darin erklärte er haarklein die Funktionen seiner zahlreichen Marterinstrumente, wie etwa der Schrecksenquetsche, des **Glühenden Gustavs** und der Elektrischen Kupferdraht-Geißel mit angeschlossener Alchimistischer Batterie. Oder den luftdichten Eißpinschen Geständnissack aus Otternleder, der mit Disteln und Brennesseln gefüllt war und in den die Schreckse zusammen mit einer schwangeren Viper, einem tollwütigen Fuchs und einem Kampfhahn eingenäht wurde, bis sie sich schuldig bekannte“;*

Окказиональное словосочетание **Glühender Gustav** образовано по аналогии с существующими орудиями пыток, например, *Gespickter Hase*, представляя собой два слова **Glühender**, от **glühend** „rot [vor Hitze] leuchtend“ [Duden] + **Gustav**, имя, по одной из версии происхождения которого, было заимствовано из шведского языка: первый компонент имени *guth* образован от древнешведского «Бог» или *göt* «гот», второй компонент – от *stav* «посох» [Drosdowski, 1980], в целом обозначая принадлежащее главному антагонисту орудие пыток, напоминающее раскаленный посох.

*„Hmmm ...‘, machte Echo. So schmeckte also Kaviar vom **Tarnkappenstör**. Himmlisch. ‚Und jetzt sieh dir mal deine Zunge an‘, befahl Eißpin und legte dem Krätzchen einen silbernen Löffel hin, damit es sich darin betrachten konnte“;*

Окказиональная единица образована посредством словосложения **Tarnkappe** „Kappe, die den Träger unsichtbar macht“ [Duden] + **Stör** „(vorwiegend im Atlantik und seinen Nebenmeeren lebender, zum Laichen in die Flüsse aufsteigender) großer, auf dem Rücken blaugrau, auf der Unterseite weißlich gefärbter Fisch“ [Duden], обозначая вид цамонийских рыб, который благодаря «камуфляжу» становится невидимым. Икра данного вида является так же невидимой и считается очень дорогим деликатесом.

„Ein anderer Schrank bestand aus kleinen Schubladen mit handschriftlich beschriebenen Etiketten, auf denen “Mehl”, “Zucker”, “Kakao”, “Vanille”, “Zimpinelle” oder irgendein anderer appetitlicher Lebensmittelname stand“;

Окказионализм образован по аналогии с реально существующим названием растения *Pimpinelle*, которое является кулинарной приправой и также используется в качестве лекарственного растения. Так как растение **Zimpinelle** принадлежит к цамонийской флоре, то первая буква была заменена для обозначения принадлежности данного вида к цамонийской территории.

*„Es handelt sich um eine sogenannte **Metamorphose Mahlzeit**, erklärte Eißpin, ein alchimistischer Ableger der Kochkunst, der schon in der Frühzeit der Alchimie gepflegt wurde“;*

Представленное окказиональное словосочетание сформировано из двух слов, **Metamorphose** *„Umgestaltung, Verwandlung, [Duden] + Mahlzeit* *„(regelmäßig, zu bestimmten Zeiten des Tages eingenommenes) Essen, das aus verschiedenen kalten oder warmen Speisen zusammengestellt ist“ [Duden]*, обозначая прием пищи, в результате которого потребитель испытывает сильные галлюцинации о превращении в съеденного им животное.

*„Man hätte Echo das Geburtsregister von Atlantis oder das Grundlagenwerk der Zamonischen **Urmathematik** vorlesen können, und er hätte es sich komplett gemerkt und auf Wunsch rückwärts wieder aufgesagt – er wusste nur nichts von seiner Begabung“;*

Представленный окказионализм образован автором путем аффиксации, представленной полупрефиксацией и суффиксацией, т.е. прибавления полупрефикса *ur*, обозначающего примитивность и первобытность объекта, к корневой основе **mathematik** *„Wissenschaft, Lehre von den Zahlen, Figuren, Mengen, ihren Abstraktionen, den zwischen ihnen möglichen Relationen, Verknüpfungen“ [Duden]*, обозначая цамоническую примитивную науку, похожую на математику. Однако данная арифметическая система основана на числе 4, так как большинство жителей Цамонии имеет по четыре пальца на каждой руке, в результате чего допускаются только числа от одного до четырех и все кратные

четырем числа, в то время как остальные считаются «нечисловыми», делая примитивную математику Цамонии самой неточной системой исчисления, которую, однако, продолжают изучать в школах.

„*Da hast du mir was aufgehalst, Kleiner!*“, stöhnte die Schreckse. *„Vielen Dank! Weißt du, wie aufwendig es ist, das Chlorophyll einer Drachendistel zu destillieren? Ich muss fast jede benötigte Pflanze schrecksimieren, das ist eine besonders schonende Methode, ihre Wirkstoffe einzeln zu isolieren. Hast du eine Ahnung, was das für eine Arbeit macht? Und eben ist mir der Suffragator abgesoffen. Jetzt muss ich alles von Hand suffragieren“*;

Окказионализм **Suffragator** образован путем аффиксации, представленной префиксацией и суффиксацией, т.е. прибавления префикса *suf*, словообразовательного элемента, обозначающего возникновение в результате деления, а также суффикса *ator*, обозначающего предмет, исполняющий определенную функцию, например, *escalator*, *radiator*, к корневой основе **frag**, от слова **Fragment** „*Bruchstück*“ [Duden], в целом представляя собой аппарат по разложению на части.

Окказионализм **suffragieren** образован путем аффиксации, представленной префиксацией и суффиксацией, т.е. прибавления префикса *suf*, словообразовательного элемента, обозначающего возникновение в результате деления, а также суффикса *ieren*, указывающего на выполнение определенного действия, установленного значением корневой части **frag**, от слова **Fragment** „*Bruchstück*“ [Duden], в целом представляя собой действие деления на части.

„*Die Schreckse stöhnte. „Die Broussonetica Papyrifera ist ätherisiert, und das Unkenmoos habe ich in Krokodellentränen eingelegt, schon die ganze Nacht“*.

Окказионализм образован путем словосложения **Unke** „*Kröte mit plumphem, flachem Körper, schwarzgrauem bis olivgrünem, manchmal geflecktem, warzigem Rücken und grauem bis schwarzem Bauch mit gelber bis roter Fleckung*“ [Duden] + **Moos** „*einfach gebaute, wenig gegliederte, wurzellose Sporenpflanze mit Generationswechsel*“ [Duden], обозначая вид мха, растущий на спинах жаб и часто

использующийся для приготовления приворотных зелий и прочих «колдовских» средств.

Таким образом, в результате проведенного анализа лексических средств лингвокреативности в романе “Der Schrecksenmeister, В. Моэrsa было выявлено, что среди рассмотренных лингвокреативных единиц преобладает группа окказиональных единиц, в высшей степени культурно обусловленных, представляя собой анаграммы устойчивых выражений, имен героев истории и литературы, аллюзии на культурно значимые объекты искусства, литературы, посредством практической реализации знаний о системе родного и иностранного языков, создающей интертекстуально своеобразие текста через языковую игру. Меньшая роль отведена образным сравнениям и метафорам, однако, не менее культурно детерминированным в контексте немецкоязычной и мировой культур: наиболее частотной моделью образования образных сравнений становится морфологическая, в рамках которой наиболее продуктивным способом образования становится маркер языковой образности *wie* и вместе с ним лексико-грамматические индексы, глаголы чувственного восприятия и глаголы неполной предикации, на основе которых создаются ирреальные сравнения; метафорические модели строятся на базе устойчивых фразеологических оборотов, доминируя над в высшей степени авторскими метафорами. Авторские лингвокреатемы В. Моэrsa являются безусловно культурно детерминированными, отличаясь оригинальной интертекстуальной и языковой игрой, а также стилистическими особенностями использованных автором лексических языковых единиц, уникальностью созданного им мира, где фэнтэзийная реальность тесно переплетена с концептами реального мира, создавая при этом ни на что не похожий мир с собственной экосистемой и инфраструктурой, построенных в рамках классического типа, добавляя, однако, черты постклассического типа, оставляя за собой право на воссоздание устойчивых или легко узнаваемых объектов и явлений и воссоздавая свое уникальное видение жанра.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2

Проведенный анализ лексических средств актуализации лингвокреативности позволяет сделать следующие выводы. Особенности употребления лексических средств напрямую зависят от авторского стиля писателя и культурного контекста, выражая самобытность того жанра, в котором работает автор.

В результате анализа лексических средств лингвокреативности в романах Т. Пратчетта, Н. Геймана и В. Моэrsa было выявлено, что частотность тех или иных воспроизведенных лингвокреативных единиц различается: в рамках классического типа фэнтези, в русле которого работал Т. Пратчетт, наибольшей частотностью, как и в случае с анализом текста Н. Геймана в связи с возможностью классического и определенным образом универсального преобразования, обладают образные сравнения, образность сравниваемых элементов которых не покидает границ соотношения фэнтезийной реальности и реальной действительности.

Затем следуют выявленные в результате анализа романов британских писателей окказионализмы, семантические группы которых, заметно отличаются. Количество окказиональных единиц обусловлено необходимостью создания вторичного мира с присущими только ему объектами фэнтезийной действительности, в связи с чем было выявлено большое количество географических окказионализмов, окказионализмов в функции имени собственного и, безусловно, окказиональных антропонимов в ходе анализа романа 'Mort'. В рамках постклассического типа фэнтези, в рамках которого работает Н. Гейман, происходит совмещение мифического плана и описания реальной действительности, а на основе переосмысления уже существующего архаического мифа происходит углубление созданного автором фэнтезийного мира, дополнение реального магическим, в ходе которого были также обнаружены окказиональные антропонимы и в меньшей степени окказионализмы в функции

имени собственного, играющие в целом менее заметную роль, в связи с отсутствием необходимости номинации возникающих между несуществующими объектами фэнтезийного мира связей.

Лингвокреативность становится характеристикой метафор романа Т. Пратчетта в меньшей степени, однако все же возможна, в результате иного, фэнтезийного восприятия вторичной действительности в ходе которого художественная трансформация и создание принципиально новых метафорических структур становится возможным.

В отличие от полученных результатов в ходе анализа романов британских писателей, наиболее частотностью в романе В. Моэrsa “Der Schrecksenmeister,„ обладают окказиональные единицы, в число которых вошло множество в высшей степени культурно детерминированных видов окказиональных слов и словосочетаний, отличающихся образностью элементов и метафоричностью моделей их образования. Создание авторских неологизмов происходит на основе имеющихся знаний о функционировании языковой системы, воссоздания и обновления устаревших концептов при формировании окказиональных единиц, включающих обилие языковых, литературных и искусствоведческих отсылок, представляющих собой анаграммы устойчивых выражений, имен героев истории и литературы, аллюзии на культурно значимые объекты, отсылок к иностранным и родному языкам, немецкоязычным и европейским культурам, реализуя, тем самым, интертекстуальное своеобразие текста через непрекращающуюся языковую игру.

В связи с достаточной реализацией языковой образности и метафоричности языковой картины фэнтезийного мира, образные сравнения и метафоры становятся значительно менее частотными, однако, не теряя выражения культурной обусловленности. В отличие от лингвокреативных единиц британских писателей, метафорические модели лингвокреативных средств В. Моэrsa строятся на базе устойчивых фразеологических оборотов, отличаясь интертекстуальной и языковой игрой и численно доминируя над в высшей степени авторскими метафорами, свойственными текстам Н. Геймана и Т. Пратчетта, так

как созданная им реальность, с одной стороны, во многом воссоздает обстоятельства и места действия уже существующих реальных и вымышленных, заимствованных из литературных произведений других авторов, миров, а с другой стороны, трансформируя имеющуюся базу знаний, создает ни на что не похожий мир с собственной экосистемой и инфраструктурой, построенных в рамках классического типа, добавляя, однако, черты постклассического типа жанра фэнтези, оставляя за собой право на формирование устойчивых или легкоузнаваемых объектов и явлений, сохраняя при этом свое уникальное видение жанра.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Данная работа представляет собой исследование лексических средств актуализации лингвокреативности. Целью являлось выявление и описание средств лингвокреативности, использованных Н. Гейманом, Т. Пратчеттом и В. Моэром в произведениях “American Gods”, “Mort” и “Der Schrecksenmeister,„. Для достижения поставленной цели было необходимо решить поставленные во введении задачи.

Первым этапом исследования стало определение понятия креативности. На данном этапе лингвистических исследований определение понятия возможно с точки зрения оригинальности и новизны, воплощающиеся в творческих способностях, свидетельствующих о дивергентном мышлении. Феномен креативности рассматривается с позиций когнитивного, личного и социального аспектов, в рамках которых креативность может рассматриваться как креативные процесс, продукт, личность и среда. В связи с этим, креативность – это созидательный процесс, результатом которого является создание принципиально нового, что проявляется в мышлении и деятельности, т.е. в нестандартном поведении и мышлении и созданных в результате креативной деятельности продуктах.

Понятие лингвокреативности, в свою очередь, рассматривается в узком и широком смыслах, изучаясь как способность к дивергентному языковому мышлению, т.е. лингвокреативному мышлению, воплощаясь наиболее репрезентативно в языковых средствах Т. Пратчетта и Н. Геймана, так и способность использовать знания для языковых преобразований, в контексте чего создавались лингвокреатемы В. Моэра, с помощью лексических, грамматических и синтаксических средств. В рамках изучения связи смежных понятий словотворчества и языковой игры было установлено, что словотворчество является проявлением лингвокреативности, выражаясь в трансформации языковых ресурсов, которая может совершаться в русле задачи как отдельной личности, так и группы людей в конкретный период времени, и причиной для которой

может стать языковая игра. Языковая игра является более широким понятием, включающим намеренное отклонение от языковой нормы в результате поиска актуального видения объекта в рамках эстетического задания и, в частности, в рамках реализации поэтической функции языка, а ее средства принадлежат к различным языковым уровням и включают многочисленные группы игровых приемов.

Основу исследования лексических средств актуализации лингвокреативности составляют метафора, образное сравнение, окказионализм и фразеологическая креативность, отражающие общечеловеческое, этническое или национальное, а также индивидуальное мировосприятие, его интерпретацию явлений окружающего мира, так как берут начало в глубинных концептуальных структурах коллективного сознания, возникающих в результате процесса межсемиотической транспозиции, а их основной особенностью является двуплановость семантики, включающая как прямой, денотативный, так и переносный, коннотативный, компоненты семантики.

Метафора является основой метафорической креативности, оставаясь многоаспектным понятием, теории о котором представляются многочисленными, однако, среди которых наиболее значимой считается когнитивная теория, в рамках которой рассматриваются концептуальная метафора и ее подвиды. Образное сравнение является основой метафоры, в связи с чем возникает идея развития образного сравнения в метафору в ходе процесса конвенционализации, а также отличается морфологической маркированностью, наличием различного рода модификаций и аппроксимирующих видов образных сравнений, которые требуют дальнейшего пополнения списка структурных, чем усложняют структуру привычного подобия. Окказионализм является речевой единицей, создаваемой под влиянием контекста или речевой ситуации и находится вне литературной лексики, создаваясь в случае отсутствия подходящей языковой единицы, являясь результатом индивидуального словотворчества. Основой фразеологической креативности является макрометафорические концептуальные структуры, в рамках которых происходит адаптация

устойчивых языковых единиц к определенными прагматическим задачам, детерминированным, в частности, жанром фэнтези.

Рассмотренные лексические языковые единицы были выявлены в ходе исследования романов жанра фэнтези Н. Геймана, Т. Пратчетта и В. Моэrsa. Основными отличительными особенностями данного жанра литературы являются наличие вторичного мира, рождающегося в результате творческого переосмысления автором мифологических и архаических сюжетов и отличающегося новизной, использование опыта Средневековья наряду с созданием нового историко-мифологического времени и наличием принципа путешествия с присутствием фантастических существ.

В ходе исследования лексических средств актуализации лингвокреативности было выявлено, что наиболее часто употребляемым средством является окказионализм ввиду необходимости отображения объектов и условий фэнтезийной действительности, обозначения обстоятельственной характеристики человека, явления и состояния, с помощью которых писатели подчеркивают свой индивидуальный стиль, проявляя лингвистическую креативность. Далее следует образное сравнение, наиболее часто встречающимся видами которого являются аппроксимирующие сравнения, содержащие маркеры *like*, *wie* и *als*, скалярные сравнения, содержащие структуру *as...as* и *so...wie*, а также ирреальные сравнения, включающие постоянные компоненты – лексико-грамматические индексы, в число которых входят глаголы чувственного восприятия и глаголы, создающие неполную предикацию и присоединяющиеся к семантическому ядру придаточного предложения.

Метафоры в меньшей степени становятся лексическими средствами актуализации лингвокреативности в произведениях Н. Геймана и Т. Пратчетта, оставаясь, однако, заметным выражением авторского стиля писателя В. Моэrsa, успешно создавшего устойчивые культурно детерминированные языковые единицы за счет творческого преобразования метафорических моделей, заключающегося в перестройке их фиксированных образов, выражая самобытность того жанра, в котором работает автор.

Дальнейшая перспектива изучения данной работы видится в анализе средств актуализации лингвокреативности других языковых уровней в текстах произведений Н. Геймана, Т. Пратчетта и В. Моэрс, а также рассмотрении моделей обнаруженных средств в русле лингвокультурологического подхода, что позволит определить культурную детерминированность текстовой реализации лингвокреативности и рассмотреть особенности авторских стилей писателей более подробно.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеев С.В. Фэнтези // Знание. Понимание. Умение. 2013. 2. С. 309–312.
2. Аристотель. Поэтика. Риторика [Электронный ресурс]. 2017. URL: https://be2.aldebaran.ru/get_file/18979412/31997832/Aristotel__PojetikaI.a6.pdf?md5=0c077fb1bc95e638ae579b55280f7ebd&t=1655212744&s=yes (дата обращения: 14.11.2020).
3. Арутюнова Н.Д. Образ, метафора, символ в контексте жизни и культуры// Res philologica. Филологические исследования. М., Л.: Наука, 1990. С. 71–88.
4. Арутюнова Н.Д. Метафора // Языкознание. Большой энциклопедический словарь / под ред. В.Н. Ярцевой. 2-е изд. М.: Большая Российская энциклопедия, 1998а. С. 298–299.
5. Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. М.: Языки русской культуры, 1998б. С. 366.
6. Бабенко Е.В. Стереотипное и окказиональное в лексике современной немецкой рекламы: дис. ... канд. филол. наук. 10.02.04. М., 2003. 162 с.
7. Бабенко Н.Г. Важнейшие аспекты теории окказиональности//Бабенко Н.Г. Окказиональное в художественном тексте. Структурно-семантический анализ: учебное пособие. Калининград, 1997. 84 с.
8. Базилевич В.Б. Языковая игра как форма проявления лингвистической креативности // Филологические науки. Вопросы теории и практики Тамбов: Грамота, 2015. С. 20–22.
9. Белоусова Е.А. Окказиональное слово в произведениях современной научной фантастики: автореф. дис. ... канд. филол. наук. 10.02.01. Майкоп, 2002. 20 с.
10. Бельчиков Ю.А. Окказионализмы // Культура русской речи: Энциклопедический словарь-справочник / под ред. Л.Ю. Иванова, А.П. Сковородникова, Е.Н. Ширяева и др. М.: ФЛИНТА: Наука, 2007. 840 с.

11. Блэк М. Метафора // Теория метафоры / Отв. ред. Н.Д. Арутюнова. М.: Изд-во «Прогресс», 1990. 512 с.
12. Богоявленская Д.Б. Проблемы диагностики креативности // Психологическая диагностика. 2004. 3. С. 3–18.
13. Верещагин Е.М., Костомаров В.Т. Лингвострановедческая теория слова. М.: Русский язык, 1980. 320 с.
14. Винтерле И.Д. Феномен незавершенности в раннем творчестве Дж.Р.Р. Толкина и проблема становления концепции фэнтези: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. Нижний Новгород, 2013. 196 с.
15. Витгенштейн Л. Философские исследования. М.: Гнозис, 1994. 612 с.
16. Галкина А.В. Овладение лингвистической креативностью в контексте овладения иностранным языком // Вестник ТГУ. 2011. Вып. 10. С. 158–164.
17. Гилфорд Дж. Психология мышления. М.: Прогресс, 1965. 525 с.
18. Голубкова Е.Е. Failing metaphors или анализ семантики смешанных метафор // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2019. 817. С. 113–125.
19. Горбунова Н.Г. Языкотворчество Дж. Джойса: словообразовательный аспект: На примере романа «Улисс»: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. Санкт-Петербург, 2006. 18 с.
20. Горелов И.Н., Седов К.Ф. Основы психолингвистики. М.: Лабиринт, 1997. 224 с.
21. Гридина Т.А. Языковая игра: стереотип и творчество. Екатеринбург: Уральский гос. пед. ун-т, 1996. 214 с.
22. Гридина Т.А. Языковая игра как лингвокреативная деятельность // Язык. Система. Личность: материалы докладов и сообщений Всероссийской научной конференции (25–26 апреля 2002 года). Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет, 2002. С. 22–27.

23. Гридина Т.А. Языковая игра в художественном тексте: монография. Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2008. 166 с.
24. Гулыга Е.В. Синтаксис современного немецкого языка: Пособие для студ. пед. ин-тов. М.: Просвещение, 1966. 256 с.
25. Демина А.В. Фэнтези в современной культуре: философский анализ: дис. ... канд. филол. наук: 24.00.01. Астрахань, 2015. 156 с.
26. Денисова Г.Л. Когнитивный механизм сравнения в немецком языке: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. 10.02.04. Самара, 2009. 38 с.
27. Дружинин В.Н. Психология общих способностей. СПб.: Издательство «Питер», 1999. 368 с.
28. Дубина И.Н. Творческие решения в управлении и бизнесе: учеб. пособие для прикладного бакалавриата. М.: Издательство Юрайт, 2018. 325 с.
29. Евстигнеева И.Ф., Назарцева Е.А. Развитие умения языковой догадки на основе индивидуально-авторского словообразования (на материале художественных текстов) // Историческая и социально-образовательная мысль. 2014. Т. 6. 6. С. 78–80.
30. Егорова О.А., Калашникова В.В. Теория концептуальной метафоры в когнитивной лингвистике // Электронный научный журнал [Электронный ресурс]. 2016. URL: www.co2b.ru (дата обращения: 15.04.2021).
31. Ермолаева-Томина Л.Б. Психология художественного творчества: Учебное пособие для вузов. М.: Академический Проект, 2003. 304 с.
32. Жоль К.К. Мысль. Слово. Метафора. Проблемы семантики в философском освещении. Киев: Наукова Думка, 1984. 303 с.
33. Земская Е.А., Китайгородская М.В., Ширяев Е.Н. Русская разговорная речь. Фонетика. Морфология. Лексика. Жест. М.: Наука, 1983. 276 с.
34. Земская Е.А. Словообразование как деятельность. М.: Наука, 1992. 221 с.

35. Зыкова И.В. Роль концептосферы культуры в формировании фразеологизмов как культурно-языковых знаков: дис. ... докт. филол. наук: 10.02.19. М., 2014. 510 с.
36. Зыкова И.В. Фразеологическая креативность в ракурсе изучения дискурса. Олыштын, 2015. С. 157–167.
37. Зыкова И.В. Лингвокреативность с позиции лингвокультурологии: теория, метод, анализ // Язык, сознание, коммуникация: Сб. статей / Отв. ред. серии В.В. Красных, А.И. Изотов. М.: МАКС Пресс, 2016а. Вып. 53. С. 136–151.
38. Зыкова И.В. Фразеологическая креативность как фактор организации информационного поля дискурса. М.: Гнозис, 2016б. С. 538–547.
39. Зыкова И.В. Семиотика пространства в формировании значений фразеологизмов: лингвокультурологический подход // Prostor in čas v frazeologiji. Prva izda. Ljubljana, 2017. С. 439–447.
40. Ирисханова О.К. О понятии креативности и его роли в метаязыке лингвистических описаний // Когнитивные исследования языка. Вып. 5. Исследование познавательных процессов в языке. М.; Тамбов, 2009. С. 158–171.
41. Калинин А.В. Лексика русского языка. М.: Издательство Московского Университета, 1978. 215 с.
42. Ковшова М.Л. Лингвокультурологический метод во фразеологии: Коды культуры. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2012. 456 с.
43. Козлова Л.А. Языковые аномалии как средство реализации креативного потенциала языка и их функции в тексте // Вестник Иркутского гос. лингв. ун-та. 2012. 2. С. 121–128.
44. Котелова Н.З. Проект словаря новых слов русского языка. М., 1982. 86 с.
45. Красных В.В. «Свой» среди «чужих»: миф или реальность? М. Гнозис, 2003. 375 с.
46. Кубрякова Е.С. О номинативном компоненте речевой деятельности // Вопросы языкознания. 1984. 4. С. 13–22.

47. Курочкина Л.В. Интенциональные грамматические формы существительного в современном русском языке: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. Ростов н/Д., 1999. 25 с.
48. Леви-Строс К. Первобытное мышление. М., 1994. 180 с.
49. Лингвистика креатива-1: коллективная моногр. / под общей ред. проф. Т.А. Гридиной. 2-е изд. Екатеринбург: ФГБОУ ВПО «Урал. гос. пед. ун-т», 2013. 369 с.
50. Лопатин В.В. Рождение слова. М., 1973. 152 с.
51. Луговая Е.А. Топоним виртуального пространства как культурно-историческая категория (на материале эпопеи Дж.Р.Р. Толкиена «Властелин Колец»): дис. ... канд. филол. наук. 10.02.19. Ставрополь, 2006. 189 с.
52. Маслова В.А. Лингвокультурология: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М.: Издательский центр «Академия», 2001. 208 с.
53. Матвеева Е.О. Окказиональные образования в текстах современной российской рекламы // Печать и слово Санкт-Петербурга (Петербургские чтения – 2016): сборник научных трудов XVIII Всероссийской научной конференции. В 2-х частях. 2017. С. 165–169.
54. Мед Н.Г. Образное сравнение как объект лингвокультурологического анализа (на материале испанского языка) // Язык, сознание, коммуникация: Сб. статей / Отв. ред. серии В.В. Красных, А.И. Изотов. М.: МАКС Пресс, 2016. Вып. 53. С. 237–245.
55. Мещерякова Е.Х. О метафоре [Электронный ресурс]. 2008. URL: <http://itclaim.ru/Library/Books/ITS/wwwbook/ist6/mesharecova/mesharecova.htm> (дата обращения: 15.04.2021).
56. Михайлова О.А. Лексическое значение в свете альтернативных научных парадигм // Известия Уральского гос. ун-та, 1999.13. С. 70–79.
57. Моради А. Структура, семантика и функции названий городских объектов современного города (на материале эмпоронимов и трапезонимов г. Харькова): дис. ... канд. филол. наук. 10.02.02. Харьков, 2018. 369 с.

58. Мороз В.В. Обзор зарубежных теорий креативности // Вестник Оренбургского гос. ун-та. 2016. 12. С. 35–41.
59. Муругова Е.В. Лингвокреативность в коммуникативном пространстве жанра фэнтези// Известия Южного федерального университета. Филологические науки. 2019. 3. С. 96–104.
60. Нагорная А.В. Грани и границы метафорической креативности: Метафоры безумия в произведениях С. Кинга //Вестник Томского государственного университета. Филология. 2018. 55. С. 72–87.
61. Нагорная А.В. Грани и границы лингвокреативности: языковые эксперименты Стивена Кинга. М., 2019. 105 с.
62. Наугольных Е.А. Интеръязыковые окказиональные единицы Дж. Джойса как элемент идиостиля писателя: проблемы перевода // Вестник Череповецкого государственного университета. 2017. С. 76–81.
63. Никитина О.А. Лингвокреативность языковой личности и дискурсивные маркеры лексических инноваций // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2014. 4. С. 206–221.
64. Никитина О.А. Словотворчество как проявление лингвокреативности современной немецкой языковой личности // Филология и человек: научный журнал. Барнаул: Издательство Алтайского государственного университета, 2015. 1. С. 47–58.
65. Нугуманова А.А. К вопросу происхождения метафор // Вестник Башкирского университета. 2008. Т. 13. С. 286–290.
66. Олянич А.В. Лингвосемиотическая креативность в дискурсивном пространстве научной фантастики: Прологомены к определению // Вестник Волгоградского государственного университета. 2016. Т. 15. С. 237–244.
67. Потемня А.А. Из записок по теории словесности (1905). М., 1976. 263 с.
68. Ричардс А. Философия риторики // Теория метафоры. Под ред. Н. Д. Арутюновой. М.: Прогресс, 1990. 40 с.

69. Рыльщикова Л.М. Типология лингвокреатива в научно-фантастическом дискурсе [Электронный ресурс]. 2016. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tipologiya-lingvokreatem-v-nauchno-fantasticheskom-diskurse> (дата обращения: 14.11.2020).
70. Савченко В.Н., Смагин В.П. Начала современного естествознания: Концепции и принципы: учебное пособие. Ростов н/Д: Феникс, 2006. 608 с.
71. Салов Ю.И., Тюнников Ю.С. Психолого-педагогическая антропология: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М.: ВЛАДОС-ПРЕСС, 2003. 256 с.
72. Складаревская Г.Н. Метафора в системе языка. С.-П.: Изд.-во Наука, 1993. 150 с.
73. Смирницкий А.И. Лексикология английского языка. М.: Московский государственный университет, 1998. 260 с.
74. Смирнов С.Д. Педагогика и психология высшего образования: от деятельности к личности. М.: Аспект Пресс, 1995. 272 с.
75. Телия В.Н. Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. 288 с.
76. Телия В.Н., Опарина Е.О. Культурная коннотация как способ воплощения культуры в языковой знак // Вестник культурологии, 2011. Вып. 1. С. 145–148.
77. Теньер Л. Основы структурного синтаксиса. М.: Прогресс, 1988. 656 с.
78. Фатеева Н.А. Языковая креативность: подступы к теме // Труды Института русского языка им. В.В. Виноградова. 2016. 7. С. 13–28.
79. Хейзинга Й. Homo Ludens./ пер. с гол. Д.В. Сильвестрова. М.: Прогресс – Традиция, 1997. 416 с.
80. Холодная М.А. Психология интеллекта. Парадоксы исследования. СПб.: Питер, 2002. 368 с.

81. Хорошевская Ю.П. Мифопоэтика фантастического в романе Нила Геймана «Американские боги» и тетралогии Дэна Симмонса «Песни Гипериона»: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. Ростов-на-Дону. 2018. 205 с.
82. Чернышева И.И. Фразеология современного немецкого языка. М.: Высшая школа, 1970. 200 с.
83. Шамов А.Н. Языковое сознание в овладении лексической стороной иноязычной речи. Н. Новгород: ФГБОУ ВПО «НГЛУ», 2014. 323 с.
84. Шаховский В.И. Лингвистическая теория эмоций. М.: Гнозис, 2008. 414 с.
85. Шендельс Е.И. Грамматическая метафора // Филологические науки. 3. 1972. С. 48–57.
86. Шешунова С.В. От фантазии к фэнтези // Логический анализ языка. Между ложью и фантазией: сб. науч. Статей. М.: Индрик, 2008. 672 с.
87. Шишкина Л.И. Креативность и творчество: соотношение понятий. Управленческое консультирование. 2015. С. 176–182.
88. Щербакова Е.Е., Левичева Е.В. Феномен «лингвистическая креативность» в современной психолого-педагогической науке // Вестник НГТУ им. Р.Е. Алексеева. Серия: Управление в социальных системах. Коммуникативные технологии. 2012. С. 93–101.
89. Яковенко О.К. Жанровые особенности фэнтези (на основе анализа словарных дефиниций фэнтези и научной фантастики) // Вестник ИГЛУ, 2008. 1. С. 140–167.
90. Boden M.A. The creative mind: myths and mechanisms. New York: Sage, 2004. 344 p.
91. Bowdle B.F., Gentner D. The career of metaphor // Psychological Review. 2005. 112 (1). P. 193–216.
92. Croft W. Cognitive Linguistics. Cambridge University Press, 2005. 356 p.
93. Crystal D. Language Play. Lnd.: Penguin Books, 1998. 249 p.

94. GEO [Электронный ресурс]. 2020. URL: <https://www.geo.de/geo-lino/redewendungen/1309-rtkl-redewendung-sich-wie-ein-backfisch-benehmen> (дата обращения: 19.05.2022).
95. Johnson M. The body in the mind: The bodily basis of meaning, imagination, and reason. Chicago; London: The University of Chicago Press. 1987. 233 p.
96. Jones R. Discourse and creativity. London, 2012. 264 p.
97. Khull F. Deutsches Namenbüchlein. Ein Hausbuch. Verdeutschungsbücher des allgemeinen deutschen Sprachvereins IV. Braunschweig: Verlag des allgemeinen deutschen Sprachvereins, 1891. 102 S.
98. Kövecses Z. Where metaphors come from: Reconsidering context in metaphor. Oxford: Oxford University press. 2015. 233 p.
99. Lakoff G., Johnson M. Metaphors We Live By. Chicago: University of Chicago Press, 1980. 256 p.
100. Mannhardt W. Die Korndämonen: Beitrag zur Germanischen Sittenkunde. Bremen, 2014. 68 S.
101. Nordbayern.de [Электронный ресурс]. 1996. URL: <https://www.nordbayern.de/> (дата обращения: 20.05.2022).
102. Planet Wissen [Электронный ресурс]. 2022. URL: www.planet-wissen.de (дата обращения: 20.05.2022).
103. Rothenberg A., Hausman C. The Creativity Question. Duke University Press, 1976. 366 p.
104. Veale T. Exploding the creativity myth: The computational foundations of linguistic creativity. London; New York: Bloomsbury Academic. 2012. 224 p.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ СЛОВАРЕЙ

1. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. М.: Советская Энциклопедия, 1966. 598 с.
2. Евгеньева А.П. Малый академический словарь. [Электронный ресурс]. URL: <https://rus-academic-dict.slovaronline.com> (дата обращения: 30.11.2020).
3. Ефремова Т.Ф. Толковый словарь словообразовательных единиц русского языка. М.: АСТ, 2005. 636 с.
4. Зинченко В.П., Мещеряков Б.Г. Большой психологический словарь [Электронный ресурс]. 2002. URL: <https://spbguga.ru/files/03-5-01-005.pdf> (дата обращения: 12.11. 2021).
5. Культура русской речи: Энциклопедический словарь-справочник / Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова РАН; под ред. Л. Ю. Иванова, А. П. Сквородникова, Е. Н. Ширяева. М.: Флинта: Наука, 2003. 838 с.
6. Латинско-русский и русско-латинский словарь крылатых слов и выражений. М.: Русский Язык, 1982. 959 с.
7. Лингвистический энциклопедический словарь. Москва: Большая Российская Энциклопедия, 2002. 709 с.
8. Розенталь Д.Э., Теленкова М.А. Словарь-справочник лингвистических терминов. М., 1976. 543 с.
9. Розенталь Д.Э., Теленкова М.А. Справочник по русскому языку. Словарь лингвистических терминов. М.: Оникс, 2003. 434 с.
10. Cambridge Dictionary [Электронный ресурс]. 1999. URL: <https://dictionary.cambridge.org/> (дата обращения: 10.05.2021).
11. Collins Dictionary [Электронный ресурс]. 2007. URL: <https://www.collinsdictionary.com/> (дата обращения: 10.05.2021).
12. Drosdowski G. Duden Lexikon der Vornamen. Herkunft, Bedeutung und Gebrauch. Kindle Edition, 1980. 240 S.

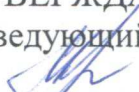
13. Duden: Duden online. – Bibliografisches Institut [Электронный ресурс]. 2016. URL. : www.duden.de (дата обращения: 19.05.2022).
14. DWDS: Das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache des Jahrhunderts. – Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften. [Электронный ресурс]. 2003. URL: <https://www.dwds.de/> (дата обращения : 20.05.2022).
15. Online-Wörterbuch Wortbedeutung.info [Электронный ресурс]. 2022. URL: https://www.wortbedeutung.info/eine_Nadel_fallen_hören_können/ (дата обращения: 20.05.2022).
16. Pons [Электронный ресурс]. 2001. URL: <https://de.pons.com> (дата обращения: 20.05.2022).
17. The Concise Oxford Dictionary of English Etymology [Электронный ресурс]. 2003. URL: <https://www.oxfordreference.com/> (дата обращения: 10.05.2021).
18. The Free Dictionary [Электронный ресурс]. 2003. URL: <https://www.thefreedictionary.com/> (дата обращения: 10.05.2021).
19. Urban Dictionary [Электронный ресурс]. 1999. URL: <https://www.urbandictionary.com/> (дата обращения: 10.05.2021).

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ ИЛЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРИАЛА

1. Gaiman N. American Gods. First Edition, 2001. 465 p.
2. Moers W. Der Schreckenmeister. Kindle Edition, 2009. 473 S.
3. Pratchett T. Mort. Kindle Edition, 2009. 269 p.

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Институт филологии и языковой коммуникации
Кафедра теории германских языков и межкультурной коммуникации
45.03.02 Лингвистика

УТВЕРЖДАЮ
Заведующий кафедрой ТГЯиМКК
 О.В. Магировская

« 16 » июня 2022 г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА
АКТУАЛИЗАЦИЯ ФЕНОМЕНА ЛИНГВОКРЕАТИВНОСТИ
В АНГЛИЙСКОМ И НЕМЕЦКОМ ЯЗЫКАХ
(на материале романов жанра фэнтези)

Выпускник



А.А. Буянова

Научный руководитель



канд. пед. наук,
доц. Е.В. Еремина

Нормоконтролер



М.В. Файзулаева

Красноярск 2022